

МАМОНТОВСКИЙ КРУЖОК

СТРАНИЦЫ
ИСТОРИИ
ИСКУССТВ





Д. КОГАН

МАМОНТОВСКИЙ КРУЖОК

„ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО". МОСКВА

Посвящаю памяти моей мамы
РОЗЫ СОЛОМОНОВНЫ КОГАН

„СЕМЬЯ“

В течение нескольких месяцев 1872—1873 годов их можно было видеть неразлучными в разных концах огромного Рима и его окрестностях, всегда веселых, оживленных, подтрунивающих друг над другом. Казалось, что они были близки уже давно, много лет, может быть, связаны родственными узами... Некоторые из них действительно знали друг друга или друг о друге еще в Петербурге — пенсионеры Академии художеств Антокольский, Поленов, Прахов. Но компания возникла в Риме вскоре после приезда в вечный город московского предпринимателя Саввы Ивановича Мамонтова, который привез жену Елизавету Григорьевну с маленькими сыновьями и, устроив ее на жительство в Риме, отбыл в Москву.

Кроме Мамонтовых, Антокольского, Поленова, Прахова, в компанию входили еще несколько человек. Композитор и музыкальный критик Михаил, или Микеле, как они его звали, Иванов, его невеста — прекрасная итальянка Лаура и даже сановитые — вдова генерала Мордвинова, дочь князя Оболенского Екатерина Алексеевна — по прозвищу «генеральша», и ее сестра — семнадцатилетняя Маруся; наградила же всех надолго сохранившимися прозвищами жена будущего профессора истории искусств Прахова Эмилия Львовна.

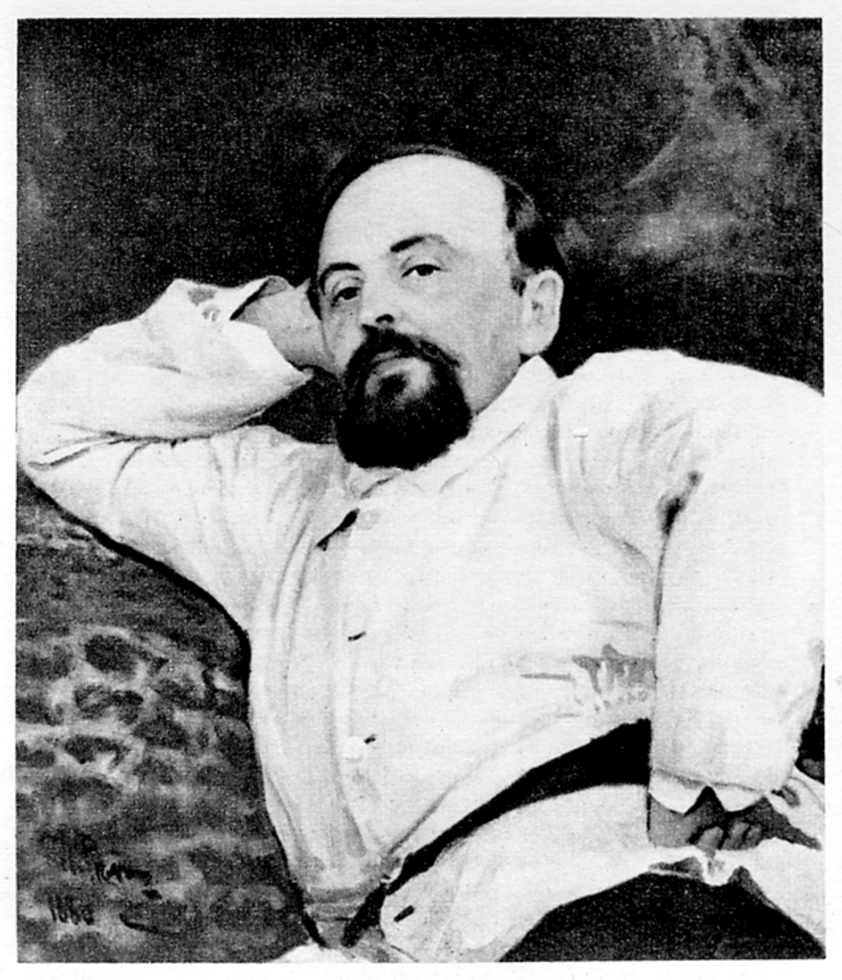
Вскоре после сближения были установлены для каждого из них приемные дни. Но главным местом сбора стал дом Елизаветы Григорьевны Мамонтовой. И не потому, что он был самым просторным. От Елизаветы Григорьевны исходили свет и тепло, которые неотразимо притягивали к ней людей. А тогда, в первые годы замужества, годы любви и согласия в семейной жизни, она вся буквально лучилась счастьем. Чуть ли не каждый день летели к ней письма из Рос-

сии от мужа и несколько раз, не выдержав разлуки, выпросив отпуск у своего руководителя в железнодорожных делах — Федора Васильевича Чижова, Мамонтов приезжал в Рим.

Первое время это была всеобщая влюбленность друг в друга, почти роман; потом, как писала Елизавета Григорьевна мужу, «...пора общего увлечения миновала, и настало время серьезного критического отношения друг к другу, общая оценка...», которая, к счастью, не принесла разочарования. Эта дружба тогда приобретала для них такую значительность, что казалось, они словно заново открывали важность душевных человеческих связей. Они и называли свою компанию «семьей», и все сообща свято оберегали ее замкнутость от посторонних вторжений.

Только Поленов оказывался иногда вероломным по отношению к «семье». Дон Базилио, как его здесь прозвали, был в то время необычайно жаден до новых впечатлений, встреч и уже поэтому с самого начала вносил в «семью» какой-то будоражащий ее элемент. Он то периодически куда-то исчезал, то делал попытки нарушить замкнутость «семьи», приобщив к ней кого-либо из новых знакомых.

А каких только знакомых у него не было! Одно время был неразлучен с двумя несостоявшимися студентками Цюрихского университета, всячески опекал их. Эти две семнадцатилетние девушки, принятые не в «семью», но в число знакомых «семьи», как выразилась Елизавета Григорьевна, почти девочки, несмотря на их абсолютно детскую жизнерадостность, впервые нарушили умиротворенную жизнь компании. Словно дуновение сурового, предвещающего бурю ветра с родины. От их печальной истории повеяло дыханием каких-то важнейших в жизни России проблем. Вовлеченные в общее движение, захватившее в те годы русскую интеллигенцию, мечтая получить высшее, недоступное женщинам России образование для будущей просветительской деятельности в народе, они без средств и знания языка отправились в Цюрих. Поступить в университет им не удалось, и в результате несколько месяцев спустя, с подорванным здоровьем они оказались в Риме. Одна из них, Маруся Богуславская, в то время была больна чахоткой. Едва ли знали они тогда, что и



И. Е. Репин. Портрет С. И. Мамонтова. 1880

владея языком и имея протекцию они все равно не смогли бы учиться в Цюрихе. Напуганное русской революционной эмиграцией и ее влиянием на молодежь, царское правительство в мае 1873 года издало приказ, по которому русским студенткам, обучавшимся в Цюрихе, предписывалось вернуться в Россию не позже 1 января 1874 года.

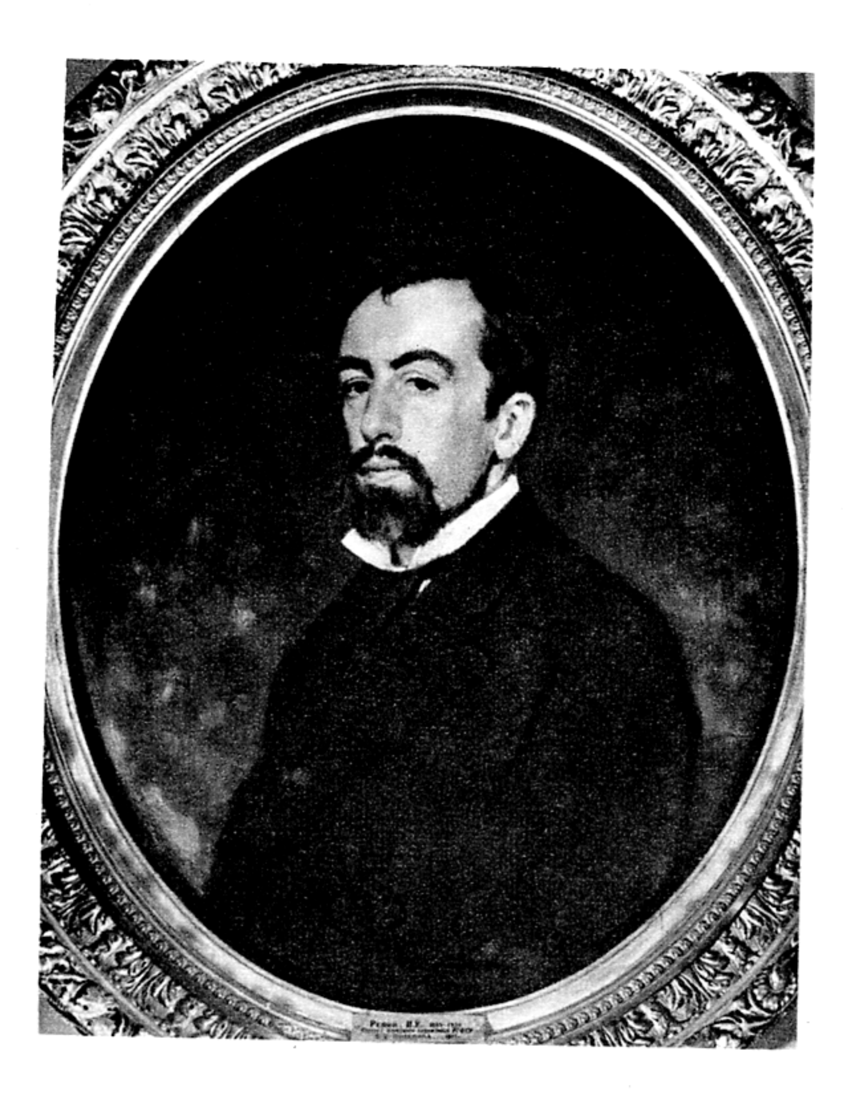
Поленов тоже, возможно, не знал об этом приказе. Надо представить себе, как бы он реагировал на него при своем образе мыслей. Не случайно члены «семьи звали его в шутку «революционером» и «бунтовщиком». Правда, у них было туманное представление о революционерах. Они отождествлялись с террористами, в частности с Нечаевым, дело которого тогда гремело в газетах. Конечно, никто не ожидал от Поленова террористических актов, но настроен он был, по мнению членов «семьи», чрезмерно оппозиционно и сверх меры думал о политике.

Нет, они не были неблагодарными по отношению к своим предшественникам и вспоминали о шестидесятых годах с глубоким почтением, но уже теряли к вопросам политики, экономики и социологии тот насущный интерес, который испытывали в юности. Не было ли скрытой иронии в прозвище «животрепещущий вопрос», которое Антокольский присвоил одной из общих знакомых?

Можно было подумать, что подобные аполитичные настроения овладевали ими, потому что они оказались вдали от родины. Но на самом деле это не так. В ту пору в общественной жизни России и в воззрениях интеллигенции назревали некоторые перемены, и наши друзья откликались на них. Постепенно исчерпывались идеалы народничества 60-х годов. Как всегда бывает в подобные переходные периоды, идеалы утрачивали конкретность и приобретали некий отвлеченный характер Добра, Красоты, Свободы в абсолютном и вечном или вневременном выражении. Понятно, почему члены «семьи» тогда так любили называть себя идеалистами — по-видимому, они имели в виду свою верность этим возвышенным, окрыляющим идеалам.

И. Е. Репин. Портрет Е. Г. Мамонтовой. 1878





Надо сказать, что Рим создавал особенно благоприятные условия для возникновения и созревания такого рода настроений. Сама «вечность» этого города — свидетеля многовековой истории человечества — располагала к тому, чтобы все житейское, конкретное казалось суетным, мелким, чтобы хотелось мыслить о превратностях человеческой жизни вообще, о всеобщих и вечных законах прекрасного. Если учесть, что в «семье» были художники и их творческие дела, конечно, являлись предметом ее забот, станет ясно, как остро и многообразно она переживала эту смену настроений.

Как-то само собой получилось, что духовным центром компании стал тогда Антокольский, которого все они ласково звали его настоящим именем — Мордух. Он пережил глубокое увлечение идеями шестидесятых годов и в то же время, можно сказать, был «исконным» идеалистом. Получивший религиозное воспитание, впитавший с детства библию и талмуд, которые цитировал наизусть, он казался живым носителем вечной, общечеловеческой мудрости пророков. «Семья» стала свидетелем и участником борьбы этих разных пристрастий художника. Каждого, кто в те месяцы попадал в мастерскую Антокольского, встречала прославившая автора «виновница» пребывания его в Риме—скульптура «Иван Грозный». Эта скульптура (ее переводили теперь в мрамор) была как бы частицей художественной жизни родины, ее недавно актуальных проблем. В статуе «Иван Грозный» Антокольский противопоставлял свое искусство академической пластике, а может быть, шире — всей современной скульптуре, переживавшей в то время кризис. Он стремился приблизить свое творчество к современности, к самой жизни и в этих устремлениях целиком солидаризировался с друзьями-живописцами, в знак протеста против академической доктрины отказавшимися конкурировать на большую золотую медаль и покинувшими стены Академии. Антокольский солидаризировался с ними не только в выборе темы (раздумья о русском самодержце — его герое — неминуемо вызыва-

И. Е. Репин. Портрет В. Д. Поленова. 1877

ли мысли о современной действительности); во всем образном строе и языке он опирался на принципы их живописи, принципы, которые складывались в борьбе за демократизацию искусства.

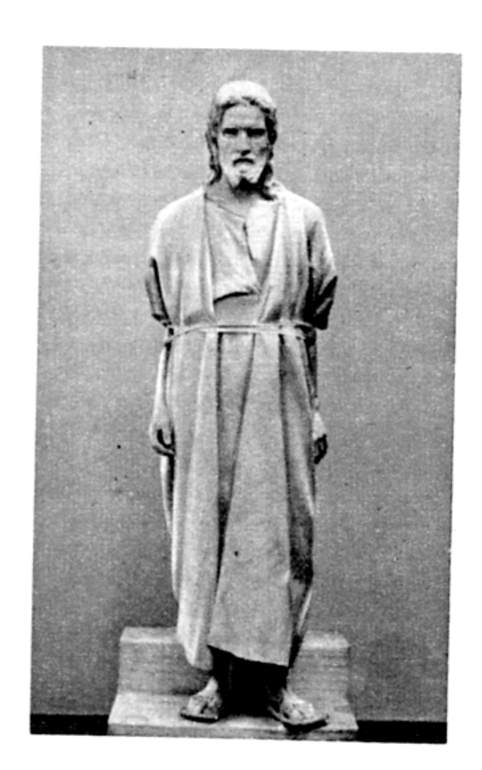
Напоминала скульптура и о невероятной истории, случившейся с ее автором, истории, которая несколько месяцев назад взволновала всех читающих газеты россиян и долгое время передавалась из уст в уста в гостиных интеллигенции. Статуей «Иван Грозный» Антокольский завершал учение в Академии художеств, и едва она появилась на свет, известный художественный критик, защитник нового, демократического направления в искусстве Стасов, посмотрев ее, пришел в восторг и опубликовал статью в «Санкт-Петербургских ведомостях». Вслед за тем, по рекомендации критика, молодого скульптора посетил Тургенев и также посвятил его творению весьма одобрительные строки. Но окончательно судьбу Антокольского и его создания решило еще одно событие. В те дни выразила желание посмотреть новое произведение императорская чета. По этому поводу к тесной мастерской Антокольского через все здание были проложены красные ковровые дорожки. Рассказывали, что императрица побледнела, увидев скульптуру, а император простоял около нее в глубоком молчании чуть ли не полчаса. Кто знает, о чем он думал, глядя на своего предшественника, запечатленного в момент страшных душевных мук? Только уже на другой день «Иван Грозный» — произведение вольнослушателя, к тому же не внушающего больших надежд академической профессуре, было удостоено золотой медали. Антокольскому было пожаловано звание академика и пенсионерство за границей. Так он оказался в Риме.

В пору рождения и укрепления нового содружества — «семьи» — в мастерской Антокольского неподалеку от «Грозного» стояла и его новая, еще не оконченная работа «Петр I». В ней скульптор уже не критиковал, как в «Иване Грозном», а прославлял. Правда, пока великий преобразователь России пребывал в положении, равняющем его с простым смертным, и словно ежился от холода. Савва Иванович, да и другие члены «семьи», немало острили по поводу отсутствия одежды на коронованной особе и с нетерпением ждали, когда худож-

ник облачит его в мундир Преображенского полка и образ Петра приобретет ту необходимую ему значительность, которой ему явно пока недоставало. Задумывались ли они о том, почему в неодетом виде Петр производил столь жалкое и прозаичное впечатление, почему вообще скульптуры их друга без особого ущерба для образного содержания можно было бы перевести в маленький размер, что, кстати, он собирался сделать, готовя в подарок Мамонтовым настольную статуэтку, названную им карикатурой на Ивана Грозного. В профессиональные вопросы они тогда не вникали и, оказываясь в студии Антокольского, не задумывались о проблемах конструктивности, монументализма или пластичности в искусстве ваяния. Не осознавали они и того, что, создавая свои произведения, скульптор был целиком во власти поверхности и не стремился углубиться, строить. Им нравилась его манера выражать свои мысли и чувства, и они с увлечением находили все новые и новые подробности в морщинистом лице и руках Грозного, в складках одежды, в решении головы и фигуры Петра.

Но и «Петра I» теперь уже сам Антокольский готов был признать пройденным этапом в своем развитии, и членам «семьи» предстояло стать свидетелями новых решительных перемен, которые он собирался предпринять в своем творчестве.

Антокольский разочаровался в истории, во всяком случае — ближайших веков. Его влечет общечеловеческое, вечное. Он надеется в этой сфере не только раздвинуть границы содержания своего искусства, но совершенствовать его форму и стать вровень с великими. Как кстати для скульптора произошла в этот период встреча с Мамонтовыми! Он и прежде вынашивал замысел нового произведения. Он решил изобразить Христа в момент, когда тот стоял перед неблагодарной слепой толпой. Замысел этот, как никакой другой, выражал тогда сокровенные мысли Антокольского. Идея нашла глубокое сочувствие, и мастер получил от новых друзей заказ на задуманную скульптуру. В рождающемся образе он уходил от прежних задач. Не случайно Стасов, узнав об этой работе, пришел в негодование. По его мнению, подобный замысел — религиозно отвлеченный — был изменой принципам демократического искусства, реализму. Имен-



М. М. Антокольский. Христос перед судом народа. 1874—1876

но в эти дни размолвки со Стасовым Антокольский инстинктивно почувствовал особую для себя важность знакомства с Саввой Ивановичем и Елизаветой Григорьевной.

Но не менее значительной показалась и Мамонтовым встреча с Антокольским. Всякий раз при посещении скульптора уже сам колорит его мастерской действовал неотразимо на супругов Мамонтовых.

Глыбы мрамора, гипсовые слепки с античных статуй, каркасы — это было своего рода царство пластики. А она воспринималась как само олицетворение прекрасного, возвышенного, поэтического в их первозданном виде. К тому же, достаточно было одного-двух посещений студии Антокольского, чтобы Савва Иванович почувствовал в себе дар скульптора и буквально «заболел» скульптурой.

Характерно, что Мамонтов вообще нигде так хорошо себя не чувствовал, как в Италии. Он ощутил себя здесь в родной стихии уже в первый приезд — несколько лет тому назад, когда жил в Милане, изучая шелковое дело и одновременно занимаясь вокалом. С тех пор Савва Иванович приезжал в Италию, как к себе домой. Не потому ли, что в его собственной натуре было нечто глубоко родственное по духу итальянцам, правда, не современным. Его можно было назвать ренессансным человеком.

Полный уверенности и силы, он в этот период уже прочно обосновался в деловом мире и являлся членом крупного акционерного общества по строительству железных дорог. Но занятость не мешала ему по-прежнему увлекаться музыкой, а кроме того, он мало-помалу приобщался к изобразительному искусству, больше всего через приятеля, участника передвижных выставок художника Неврева. В эти приезды в Рим стало очевидно, что все подобные увлечения в нем укрепились и обещают еще расцвести

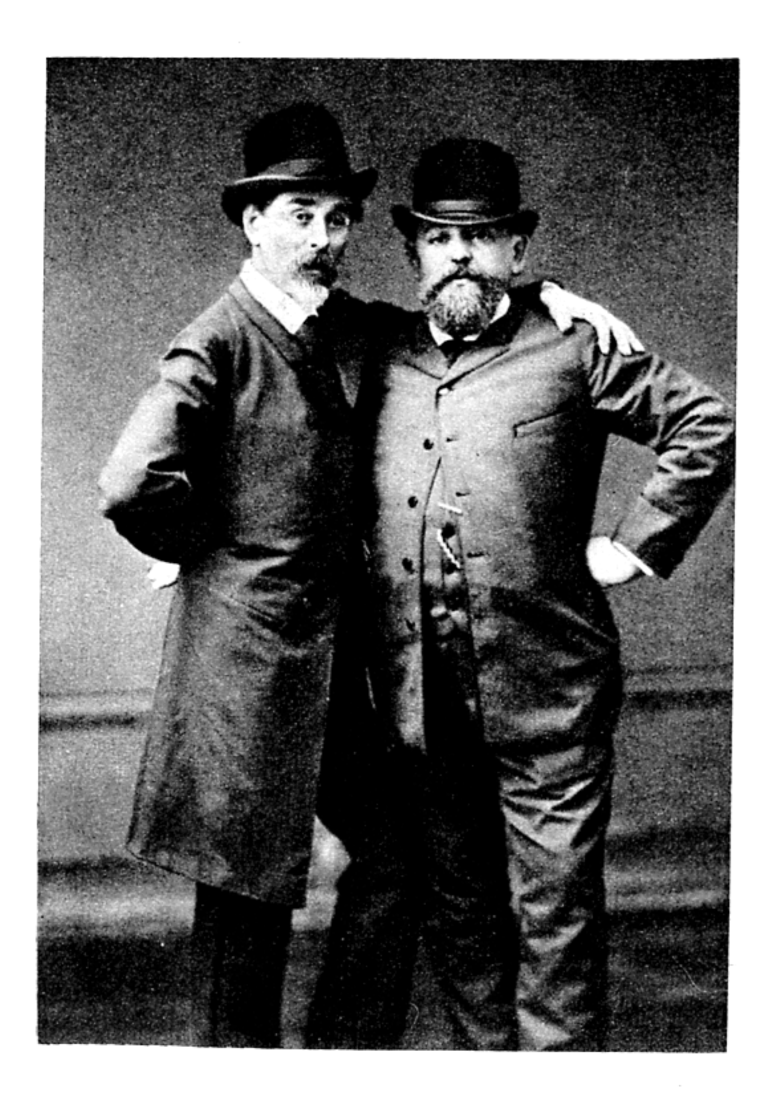
Без улыбки нельзя вспомнить, как удивлялся и даже огорчался Савва Иванович, узнавая или чувствуя инстинктивно, что с ним связывают обычно нечто беспокойное, бурное, богемное, в то время как он, по его собственному мнению, склонен к сосредоточенности, к самоуглублению, тишине и покою. Вот уж к покою и тишине он не имел никакого отношения!

Нечего говорить, что будучи и по природе и чуть ли еще не по принципу человеком «бодрым во что бы то ни стало», «чуждым всякой окисленности», как сам себя характеризовал Савва Иванович, он умел выводить Антокольского и Микеле Иванова из состояния мрачной меланхолии, к которой они оба были склонны. Но как только он приезжал — словно шквал обрушивался на компанию. Уже

занятия в художественной студии Джиджи утрачивали строгую академичность и приобретали какой-то новый, «игривый» оттенок. Но и занятий становилось меньше. Зато все мчались куда-то что-то смотреть, всеми овладевала лихорадка. Конечно, смешно было бы придавать серьезное значение этой кутерьме, этой «несерьезности», которую вносил в жизнь приезд Мамонтова. Мог ли думать кто-нибудь из них тогда, что это будет иметь очень важные последствия в их жизни? Подозревали ли они, что, возможно, здесь нащупывались какие-то цели, которые должны были стать для них общими; происходили поиски смысла существования «семьи» как целого организма и более прочной и глубокой связи между ее членами? Конечно, никому в ту пору это не приходило в голову. Легкомысленность Саввы была постоянным предметом их острот. Они отдавали себе отчет только в глубокой «человеческой» симпатии, которую к нему испытывали. Она была настолько велика, что без «кума» Праховы не мыслили крещение родившегося в Риме сына. «Кум» специально был вызван на крестины из Москвы.

Но, по-видимому, в сознании Саввы Ивановича и Елизаветы Григорьевны уже в тот период все художественные впечатления, нахлынувшие в Риме, связывались с новыми отношениями, завязавшимися между членами «семьи», в одно целое и вселяли какие-то, правда, еще пока не осознанные, светлые надежды. «У меня за последнее время римской жизни, — писал Савва Иванович Елизавете Григорьевне, — приходит желание не очень запрягаться во всякие дела. Да и зачем в самом деле, голова кругом пойдет, покою знать не будешь, очерствеешь, и из-за чего?.. Нет, я, право, пресерьезно думаю обставить себя так, чтобы все-таки до известной степени принадлежать себе... Вообще Москва, как я и ожидал, произвела на меня тяжелое впечатление, и я одного только сердечно желаю, чтобы оно таким и оставалось, ибо раз начнешь со всем мириться, поневоле сам будешь подпевать и подойдешь под общую гармонию... Ваше житье-бытье в

Н. В. Неврев и С. И. Мамонтов. Фотография



Риме теперь мне будет... казаться каким-то апофеозом в последнем акте балета, как лучший мир». И несколько позже: «Я до сих пор еще чувствую себя хорошим человеком под влиянием римской жизни, мне кажется, что для нас с тобой этот год будет чуть ли не лучшим в нашей жизни».

А пока уже вставал в воображении Мамонтова кабинет московского дома с произведением знаменитого ваятеля, и уже виделась эта скульптура, которая представит образ того, кто в течение столетий воплощал высшие понятия нравственности человечества. Она навсегда утвердит в кабинете строгую красоту, будет как бы символизировать собой пластику, со времен древних эллинов ставшую своего рода синонимом прекрасного.

Если бы Поленов был более мнительным, он мог иметь некоторые основания для разного рода переживаний по поводу своего положения в «семье». Дона Базилио любили, чтили его творческие возможности, замыслы. Что-то в них могло импонировать друзьям его, однако рядом с Антокольским, который казался поистине дерзновенным, Поленов сильно проигрывал. Мало того, что он ограничивался лишь пробами и ни одной работы не доводил до конца. Он словно нарочно постоянно подчеркивал, что принадлежит (и объединял себя в этом со всем своим поколением) к объективным реалистам, которые в отличие от субъективных идеалистов, как он называл художников прошлого, неспособны к творческим полетам и, не мудрствуя лукаво, изображают лишь жизнь как она есть. Впрочем, Поленов и относительно себя слегка грешил против истины. На самом деле все было не так просто. Поленов переживал своего рода творческое брожение. Может быть, еще сильнее, чем во время учения в Академии, он был одержим критическим направлением мысли и в то же время острее жаждал красоты, приподнятости, точнее, мечтал о преобразовании критического направления в искусстве.

Сначала художник задумал написать картину «В приемной вельможи», где роскошество и пышность бытовой обстановки должны были подчеркнуть нравственное убожество и безобразие, которые царят в этом доме. Затем стал рождаться замысел другого произведе-

ния — в нем действие должно было развертываться в романтической, овеянной легендами обстановке немецкого средневековья. Из памяти не изглаживались впечатления от предшествовавшего жизни в Италии путешествия по Германии. Но развалины средневековых замков, которые Поленов тогда повидал, наводили его на мысль не о рыцарских турнирах, праздничных охотах. Думалось о кровавых драмах, разыгрывавшихся здесь, о произволе и насилии, которые позволяли себе владельцы-князья над своими подданными, о том, что было так похоже на недавнее прошлое его родины. Вполне возможно, что картина «Торг. Сцена из крепостного быта», созданная другом Мамонтова — художником Невревым, изображающая момент продажи крепостной девушки помещиком, незримо присутствовала в его воображении и участвовала в сложении замысла этого полотна. Но одежда средневековья должна была, по мнению Поленова, внести в его протест ту поэзию, красоту и приподнятость, которой недоставало в прозаическом повествовании Неврева. С высоты вечных общечеловеческих идей Антокольский (с Праховым) искренне недоумевал по поводу интересов Поленова и считал их мелкими. .

Савва Иванович называл Поленова торжественно — «исторических и иных родов живописец». А в порыве откровенности именовал его замыслы «придворными сюжетами». Только, по его мнению, Поленову надо было не возвыситься, как мог желать ему Антокольский, а, напротив, «оцарапаться жизнью». В связи с этим он одобрял поползновения Дона Базилио «пить жизнь полной чашей» и выражал надежду, что так художник обретет себя. Одним словом, дела Поленова были предметом забот «семьи», как и работа Антокольского.

Но не меньше заполняли жизнь прогулки по Риму и его окрестностям. Вот они отправляются в путь. В центре группы — Антокольский. Оправдывая репутацию философа, которая за ним утвердилась в «семье», он на ходу философствует по всякому поводу, доказывая, например, Елизавете Григорьевне, что если думать о ее будущей деятельности на благо народа в Абрамцеве и Москве и выбирать между школой и больницей, то школа важнее, потому что она источник и залог просвещения, а значит — здоровья в широком смысле этого

слова. Впереди энергично и деловито шагает Прахов. Со времени учения в Академии художеств вместе с Антокольским, Репиным, Поленовым он изменился до неузнаваемости. Период меланхолии, сомнений, связанных с крахом планов на будущее художника из-за болезни глаз, остался позади. Он обрел новую цель и готовился в Италии к новой профессии художественного критика и преподавателя истории искусств в Академии художеств. Сейчас он получил возможность начать репетиции своей будущей лекторской деятельности — членам «семьи» было мало тех простых удовольствий и радостей, которые доставляли подобные прогулки. Они решили просвещаться — планомерно ознакомиться с историей и архитектурой города. Прахову надлежало сопровождать показы лекциями «на ходу». Правда, это удавалось далеко не всегда. Часто мешала шумная, веселая, слегка эксцентричная Эмилия Львовна Прахова. Она уже была тогда матерью, но солидности не приобрела и не могла сохранять спокойствие больше пяти минут. Ее шутки, шалости были неожиданны и неистощимы. Трудно было бы предположить тогда, глядя на нее, что через десять лет она вдохновит одного из художников — их будущего друга — на образ Богоматери. Но не будем забегать вперед. Никто так не огорчался в случае срыва лекций, как Елизавета Григорьевна. Она преследовала в жизни определенные принципы и осуществляла их со свойственной ей при ее доброте поистине несокрушимой силой и железной непреклонностью. Елизавета Григорьевна получила домашнее, но весьма серьезное образование. Еще в юности вместе со своим будущим женихом она ревностно стремилась к осмысленной, целеустремленной, одушевленной идеями просветительства жизни. Теперь наступала пора осуществления надежд.

Сам Прахов — в восторге от Рима. Прахов ходит по римским улицам, как по родному городу. Он и прежде знал и любил вечный город, как будто в нем вырос. Но теперь его привязанность к Риму еще возросла. Рим как бы представлял опору происходящей в нем смене художественных взглядов. Эту смену он переживал тем более остро и осознавал тем более ясно, что вынашивал концепцию истории искусств, которая наглядно разворачивалась перед ним в памят-

никах архитектуры, скульптуры, живописи. Пока перемены заметно проявлялись хотя бы в том, что исчезла прошлая острая неприязнь к «классикам», Рим сближает его с ними, а они его — с Римом. Поленов же (а кому, как не ему, воспитанному с детства в благоговении к вечному городу, было им восхищаться) чрезвычайно Римом разочарован и не устает это высказывать. Может быть, в отличие от Прахова он по-прежнему верен антиклассическим настроениям?

Одним словом, ни одна прогулка не обходилась без споров о Риме, и спорили так, как будто дело касалось самого сокровенного. Подогревало спорщиков несомненно то, что с Римом и Италией вообще издавна были связаны многие деятели русской культуры, в частности художники. Достаточно назвать Сильвестра Щедрина, Михаила Лебедева, Александра Иванова, вся творческая жизнь которых прошла в Италии, ставшей для них синонимом красоты и живым носителем вечных незыблемых законов гармонии. Одни воспоминания об этих художниках здесь, в местах ими воспетых, вызывали мысли о путях развития национальной живописи, о художественных принципах, о собственном будущем.

Вот они выходят на набережную Тибра в новом Риме. Этот вид запечатлел в свое время Сильвестр Щедрин. Огромная башня замка св. Ангела на том берегу реки казалась совсем близкой и была отделена лишь грязно-желтой полосой реки, изрытым глинистым берегом, по которому всегда карабкались пассажиры, выходящие из лодок, и зеленым лугом. Если поднимавшийся вдалеке за аркадами моста и лесом домов собор св. Петра, как казалось Поленову, еще был по-своему величав, то в Тибре, этой видавшей виды реке, он не находил совсем никакого величия. Ее желто-серые воды казались мутными и грязными, пропитанными городскими нечистотами; неуклюжи были подступавшие к воде разноликие здания. Толпящийся на замусоренном, истоптанном берегу народ, гам и суета, лодки у причала — во всем этом не было ни грана той величественности, картинности, которую видел Сильвестр Щедрин. Разумеется, Рим с тех пор изменился, но Поленову было ясно, что он при всем желании не мог бы так смотреть и так видеть. Его письма из Рима с язви-

тельной характеристикой вечного города привели в замешательство родных и в негодование друга отца и всей их семьи — Федора Васильевича Чижова. Кстати, через Чижова Поленов с Мамонтовым были знакомы еще ранее и слышали друг о друге. Как сложно бывает чувство неприязни! Скрыл ли тогда от самого себя Поленов другие ощущения, которые возбуждала в нем природа Италии вместе с произведениями так называемых русских итальянцев, или еще не отдавал себе в них отчета. Но с тем большим жаром он защищал возникшую неприязнь.

А поездки в близлежащие маленькие городки, во Фраскатти, в Альбано и Тиволи, пикники у развалин римских вилл. Сколько удовольствий с ними было связано и... сколько споров! Например, благоговение Елизаветы Григорьевны вызывала римская Кампанья — раскинувшиеся на многие километры нетронутые равнины, где в глубине, под землей таились катакомбы — обиталища приверженцев христианской религии, родившейся на закате античной цивилизации. Однако с Елизаветой Григорьевной солидарен был только Антокольский. Большинство же членов «семьи» во главе с Саввой Ивановичем принимали христианство только в «языческом варианте» на какой-нибудь вилле д'Эсте в Тиволи. Вслед за Тургеневым они с удовольствием вспоминали здесь не христианских мучениц, а роскошных красавиц с картин Веронезе, пышные пиршества кардиналов и принцев времен Медичисов, героев поэмы Ариосто или «Декамерона». Всякий раз, поднимаясь в горы, глядя на развертывающиеся панорамы, на бездонную синеву альбанского озера или серебристые ветки олив над ним, меланхолично шествуя по величественной Аппиевой дороге при закате солнца, они могли снова и снова вспоминать Сильвестра Щедрина, Михаила Лебедева, Александра Иванова и вдвойне проникаться красотой этой природы. Прогулка во Фраскатти должна была их особенно вдохновить — около двадцати лет назад, в 1857 году, по этой самой дороге проехал туда в сопровождении Тургенева и Боткина Александр Иванов. И если у них не хватало слов, чтобы выразить упоение великолепием ландшафта, они могли воспользоваться воспоминаниями Тургенева об этой поездке.

Но Поленов и здесь ко всему равнодушен. В то время даже кумир его юности Александр Иванов, о котором он слышал постоянно в доме с детства от отца, а также от Чижова, близкого друга самого великого Иванова, не мог примирить его с Италией. Стоя на верхушке холма над альбанским озером, воспетым художниками и поэтами, он с пылом и жаром доказывал, что природа его родины, какая-нибудь река Оять на севере, в имении их семьи Имоченцы, прекраснее, и, во всяком случае, в русском искусстве она должна служить основным источником вдохновения для художника-пейзажиста.

Тогда возникали те нескончаемые споры, которые их не ссорили, и если не составляли смысл существования «семьи», то несомненно были ей необходимы.

Вечный спор о преимуществах природы Италии или России для русского художника с каким-то странным постоянством переходил в дискуссию о красоте и правде в искусстве. Он стал нешуточным, когда в Италию прибыл Репин, который занял весьма сложное положение в компании потому, что в свое время он был другом и, казалось бы, идейным единомышленником и Антокольского, и Поленова, и Прахова. Но Репин сразу определил свою позицию — он немедленно присоединился к Поленову, и теперь они вместе нападали на Прахова за пристрастие к Италии. В те месяцы Репин испытывал особенно сложное чувство к Адриану Прахову, который с его новыми настроениями представлялся демоном-искусителем, способным отравить, разрушить обретенную после окончания Академии ясность взгляда на задачи художника и сущность искусства, в чем его так твердо поддерживал Стасов. Тогда Репину словно передалась частица страстной неприязни, которую испытывал к Прахову его покровитель. И, собираясь в Италию, Репин не без страха думал о встрече со своим товарищем. Этот будущий профессор, в свое время положивший немало труда на образование Репина и приобщение его к Чернышевскому, Прудону, теперь уходил куда-то в сторону. Можно подумать, что он скоро станет идеалистом или заговорит о суверенности искусства. Кажется, он хочет доказать, что оно отнюдь не только объясняет жизнь или критикует ее... у искусства есть какая-то са-

мостоятельная эстетическая функция. Его любимые слова: «Красота! Вечные законы гармонии!» — «Да, правда жизни в искусстве, но она должна быть облагорожена, красива», — по-своему подхватывала мысль Эмилия Львовна. К этой мысли мог бы присоединиться Поленов. Да теперь и Антокольский. (Надо представить себе, как прореагировал бы Стасов, если бы узнал про подобные новые настроения скульптора!)

Но далее наступала полная путаница.

Кричали все: «Красота красоте рознь». — «Что вы понимаете под красотой?» — спрашивал Репин. По его мнению, на первом месте — нравственная красота, подвиг, самоотвержение, мужество, доброта во имя высоких социальных идеалов. «А физическая красота, красота женщины?» — спрашивал Поленов. «Как, например, у Семирадского?» — добавлял Прахов, не без ехидства посмотрев на Поленова. В то время Дон Базилио считал Семирадского не только приятным господином, но и хорошим художником и поддерживал с ним дружеские отношения. Они как раз были лишним поводом для сложных отношений Поленова и Антокольского. Последний сразу и бесповоротно заключил, что Семирадский «не их поля ягода». Вместе с тем Антокольский сам не уставал думать о значимости «бесполезной» декоративной красоты. И как он был радостно поражен, обнаружив у Стасова интерес к подобного рода красоте.

Но разве картины Семирадского не вполне удовлетворяют, потому что он отдает предпочтение красоте, а не безобразию?

— Каков канон красоты? — спрашивал кто-нибудь.

— Ну вот, канон! В том-то и дело, что никаких канонов. Красота — это жизнь,— утверждал Репин.— Мы всегда думали, что мастера Возрождения показывают идеальную красоту, а посмотрите на натуру! Репин здесь опять мог подумать о Прахове, который обожает теперь выяснять стилистические признаки разных итальянских школ. О каких стилях здесь можно говорить? Как раз в Италии Репина поразило, что каждый великий итальянский художник, провозглашенный главой школы и основателем какого-нибудь стиля, «реален на своей почве».

Здесь невозможно было ничего доказать друг другу и прийти к окончательному мнению. Подобные споры продолжались до бесконечности. Но кто искренне радовался при этом — это Савва Иванович. Он был готов согласиться с обеими партиями, считая, что можно примирить обе точки зрения.

Его единомышленником был композитор Михаил Иванов, который удивительно совмещал самую пылкую любовь к Италии с не менее страстной приверженностью к музыке молодых русских композиторов «Могучей кучки».

Надо сказать, что Савва Иванович, очевидно, мог действовать на эти споры как катализатор. Думается, что в его присутствии, хотя противников было меньше (Репин приехал позже и Мамонтова в Италии не застал), полемика становилась острее и жарче.

Быть может, тогда и возникла в его душе мечта, и если он поделился ею с Елизаветой Григорьевной, то, несомненно, она ее разделила. Мечта эта была настолько дерзка и возвышенна по сравнению с приземленностью окружающей жизни, что казалось — будь на месте Саввы Ивановича сам Лоренцо Великолепный, у него не хватило бы дерзости строить подобные планы.

Подогревало воображение супругов и Абрамцево, с которым у них уже давно были связаны высокие надежды. В те месяцы Савва Иванович писал Елизавете Григорьевне: «Слава богу, что тебе московская тупая жизнь (особенно издали, когда нет повода с ней мириться) так кажется тебе непривлекательной. И в самом деле, если и приходится ею жить, то надо всегда помнить, что это необходимое зло, с которым раз если мириться, то потому только, что обстоятельства заставляют. Конечно, смешно утверждать, что в московской общественной жизни все скверно и что нет ей будущности — есть, очень малый, правда, но есть процент живых людей, и общество все-таки разовьется, но когда... пройдет не одно поколение. А пока действительно нехорошо. Не будь Амбрамцева, жизни с природой, безотрадно бы было...»

В душе художников также рождались подобного рода мечты. Нечего говорить, все они обещали при первой возможности посетить Ма-

монтовых в Москве и Абрамцеве. При их разном отношении к Риму они часто поговаривали о том, чтобы в дальнейшем всем вместе обосноваться на родине.

А пока римский карнавал в преддверии разъезда как бы подвел итог их римской жизни и помог им выразить себя как членам одного братства. Пока радостным участием в этом празднике они отдавали дань великой, из глубины веков, мировой народной карнавальной традиции. Кстати, Савва Иванович в Москве также с жаром готовился к карнавалу, правда, домашнему. Он появился в сочиненном им самим черном костюме аббата на вечере у Боткиных. Костюм имел шумный успех. В нем блестяще оправдался расчет автора на контраст строгости его облачения с пестротой веселящейся толпы. Но они не отстали от Саввы. Какое желание дерзить и жажда игры были в алых костюмах чертей, которые они сами сшили! Влившись в пестрый поток масок, разбрасывая в разные стороны пригоршни конфетти и серпантина, друзья проехали на колеснице по Корсо.

Елизавета Григорьевна в карнавале не участвовала. Она приветствовала членов «семьи» с балкона. Ее семейство и всю «семью» настигла беда. Заболели дети Мамонтова, а вскоре случилось несчастье. Умерла, заразившись от них, Маруся Оболенская — восемнадцатилетняя девочка, полная светлых надежд, всеобщая любимица, которая пробудила первое сильное чувство в душе Поленова. Вот когда Поленов «оцарапался» жизнью! Савва Иванович резко противопоставил его замысел новой картины «Больная» и портрет Маруси всем прежним опытам.

Римский карнавал завершил счастливую пору жизни «семьи». Вскоре все стали разъезжаться в разные стороны. Только Антокольские, ожидая рождения младенца, еще задержались в Риме да Праховы. Мамонтовы возвращаются в Россию. Покидают Италию Поленов и Репин.

В ПАРИЖЕ

С сентября 1873 года обосновывается в Париже Репин, два месяца спустя, побывав на родине, приезжает Поленов. Здесь они должны были завершить художественное образование и знакомством с музеями и приобщением к современной художественной жизни. А затем начинался самый ответственный период пенсионерства — надо было, обогатившись впечатлениями, самим писать картины.

Прахова — демона-искусителя в Париже не было. И они ехали сюда не дискутировать, а спокойно творить. Но Париж не внес покоя и ясности в их внутренний мир. Неразрешимые проблемы вставали в собственном творчестве, их предлагала парижская художественная жизнь, выставки, встречи с людьми. Репин и Поленов поселились на Монмартре — в районе художников, где сама атмосфера обращала человека к творчеству. Они действительно испытали на себе ее власть. С первых же дней оба потеряли покой. Они чувствовали себя так, как будто попали на какое-то гигантское художественное предприятие. Только непонятно было, кто привел эту многотысячную армию художников со всех концов света в движение, пригнал сюда в Париж, на какие средства они существуют? Что это вообще за каста? Вызвали ли ее к жизни какие-то реальные потребности действительности или она всего лишь «накипь» на ней? Все это удивляло, тем более что сами художники, казалось, чувствовали себя здесь как рыбы в воде и как бы подтверждали, что Париж недаром считался международной «альма-матер» искусства.

Но уже совершенно ошеломлены были Поленов и Репин, когда двери Дворца индустрии раскрылись для приема работ на очередную выставку Салона, когда по улице по направлению к Дворцу

непрерывным потоком поплыли «шедевры». Создавалось впечатление, что каждый второй житель города писал картины или лепил скульптуры. И, наконец, открылась выставка. Сотни, тысячи полотен, тесно, одно к одному занимающих стены от пола до потолка многочисленных залов Дворца. Десятки километров искусства! Оглушенные поначалу, озадаченные позже, ходили друзья по выставке, вглядываясь, стараясь увидеть, взволноваться, падая от усталости уже через несколько залов, которые заполняли огромные и помпезные исторические композиции, подобные тем, какие внушали неприязнь на родине, холодные мифологические сцены, сладенькие жанры.

А вне Салона! Едва Репин и Поленов обосновались в Париже, стали знакомиться с художественной жизнью — они услыхали об историях с молодыми новаторами, о так называемом «Салоне отверженных». Их живопись показалась бунтарской до конца, преступившей все нормы. Эта подчеркнутая бессюжетность картин словно «ни о чем» — ничтожные мотивы, мимолетные впечатления, возводимые в «перл создания», это откровенное пренебрежение всеми незыблемыми правилами мастерства и в то же время какое-то новое, поистине фетишистское отношение к нему — к цвету, фактуре холста, каждому мазку, который протестовал против обычного «растворения» и претендовал на собственный голос. Где здесь были связи искусства с действительностью, с общественной жизнью? Где высокие просветительские пропагандистские цели творчества? А скандалы? Знало ли искусство за время своего существования скандалы, подобные тем, какие разыгрывались в «Салоне отверженных»? Вообще реакция публики в Париже ошеломляла. Казалось, она принимала интересы искусства так близко к сердцу, как будто затрагивались самые насущнейшие ее нужды. Дела Салона обсуждались на улицах и в домах буржуа с неменьшей горячностью, чем новости биржи. Могло бы хоть одно из творений русского изобразительного искусства похвалиться историями, которые постоянно сопровождали художественную жизнь в Париже? Неужели это объяснялось лишь свойствами горячего галльского темперамента? Репин и Поленов еще не могли вникнуть в сущность, в характер и природу страстей, разбушевавшихся

вокруг искусства. Их поражали сама сила, накал этих страстей. Действительно, в то время в судьбах искусства художников, во взаимоотношениях со зрителем постепенно назревали глубокие перемены, и кстати, нашим друзьям самим будет суждено стать свидетелями и участниками этого процесса.

Да, в Париже можно было не «найти себя», а скорее потерять окончательно.

Даже в том, как Поленов и Репин воспринимали Париж, можно было почувствовать, что они остались верны своим убеждениям представителей идейного демократического реализма. Поэтическое очарование города? Оно было им неведомо. Только десять, а то и пятнадцать лет спустя молодые русские художники — их будущие младшие друзья — взглянут на Париж другими глазами. Они же тогда ни о чем не могли думать, как только о кровавых драмах, разыгравшихся на парижских улицах два года назад — о франко-прусской войне, о Парижской Коммуне.

Теперь даже достаточно радикально настроенные родители Поленова и сестры приходили в ужас от его убеждений. Чашу их терпения переполнило письмо, в котором он рассказывал о споре у одного из парижских знакомых по поводу восстания в Польше и о заявленном им сочувствии повстанцам, и его желании написать картину «Заседание Интернационала», или «Публичная лекция Лассаля». Правда, это желание осталось лишь желанием. И наверное, не из-за давления родных. Творческие импульсы увлекали его в несколько другую сторону. Правда, эти импульсы были ему самому недостаточно ясны. Понятно, что он никак не мог пристать к берегу — найти тему для картины. Пришлось удовольствоваться замыслом, родившимся еще в Италии, сюжетом, связанным со средневековым правом первой ночи. Только теперь он еще более решительно уходил от картин предшественников-обличителей. Поленов писал свое произведение, воплощая этот безобразный по существу эпизод и при этом ни о чем так много не думал, как о красоте, стремился всеми помыслами к ней. Было бы не странно, если бы он отдавался этим мыслям, изображая трех красавиц. Но они владели им и когда он



В. Д. Поленов. Право господина. 1874

создавал образ владетельного князя. Особенно же, когда писал пейзаж: темные стены крепости, поросшие мхом, каменистую землю, закатное небо. Он добивался романтической приподнятости, картинной торжественности в духе старых мастеров, при этом вспоминая, как и в Италии, молодых художников немцев, с которыми познакомился в Мюнхене. Как он охарактеризовал их тогда в письме — они бредили французами, и теперь господствовавший в их полотнах серебристо-серый живой воздушный колорит, сменивший музейный, условный золотисто-коричневый, не давал ему покоя. Странную реакцию вызвала эта картина! Члены итальянской «семьи»,

узнав о ней, подшучивали. По их мнению, ее замысел отвечал слабости Дона Базилио к женской красоте. Антокольский так и называл его за глаза — «дамский слуга покорный». Родные были озадачены подобной идеей произведения и даже в глубине души несколько шокированы ее фривольностью. Они посоветовали Василию переменить название, вместо «Право господина» озаглавить произведение — «Приезд институток домой». Не жалел острот по поводу красавиц и развратника-князя Савва Иванович. Правда, за этими остротами чувствовалось вместе с расположением к художнику, что он не вполне удовлетворен. Может быть, ему снова не хватало здесь «царапин жизни». Кстати, теперь, побывав в Париже, Мамонтов познакомился с Репиным. Было очевидно, что итальянские связи обещают укрепиться. Еще отчетливее стали мечты о будущем. Савва Иванович настойчиво звал в Москву. Нельзя сказать, что Поленов не сочувствовал этим мечтам, но у него были пока и другие планы... При мысли попытать с этой картиной счастья в Салоне Поленов испытывал радостный азарт. Еще бы — участвуя на выставке, он приобщится к международной касте художников и будет защищать честь своего национального искусства. Ради этого стоило пойти на риск, испортить отношения с Академией художеств, которая строго запрещала своим пенсионерам экспонироваться на посторонних выставках. Теперь Поленов сам побывал в многотысячной массе претендентов на участие в Салоне, с трепетом ждал суда. Как торжествовали они с Репиным, когда оказалось, что картина принята, и отправились искать ее во Дворец! И потом, когда нашли. Она выдерживала соперничество. Была ничуть не хуже иностранных. Такая же... Только не слишком ли? Удовлетворение было недолгим. В торжество вкралась тревога — не слишком ли влилась она в иноземные экспонаты? Не теряет ли художник свое русское лицо? Почему-то с участием в Салоне у Поленова усилились чувство творческой неуверенности, тоска по родине, желание как можно скорее вернуться домой.

Репин как будто предвидел все это с самого начала, понимал заранее и застраховал себя от такого рода срывов. Замысел произведения, которое он решил создать, был подчеркнуто национальным.

Только на этот раз Репин, который не хотел и не мог обычно сделать нескольких движений кисти или нескольких штрихов карандаша, не имея перед глазами модели, вдруг обратился к вымыслу. Мало этого, Репин считал свой замысел находкой для себя.

Сюжет новой задуманной картины был связан с былиной «Садко». Репин уже уповал, как преодолеет собственную ограниченность и вне конкретных жизненных впечатлений России сохранит верность образам национальным и народным. Творчество «от себя», по воображению, противопоказанное его натуре, будет оправдано! И даже Стасов, хотя твердо знал о зависимости Репина от конкретных впечатлений жизни, поддержал его в выборе темы. По признанию самого Репина, в этой аллегорической форме, не свойственной ему, он хотел выразить и размышления о себе и своей судьбе.

Герой былины — поэт и купец одновременно, поклонник красоты, приобщившийся к ее многообразным проявлениям, в результате отдаст предпочтение скромной красоте родины, олицетворенной в девушке-чернавушке. Но удивительное дело, в процессе работы над картиной Репин чувствовал, что при горячем стремлении к национальному, чем ближе было к завершению полотна, тем больше он отдалялся от цели. Весь строй произведения не имел никакого отношения к русскому былинному эпосу.

Репин почувствовал свою неудачу особенно отчетливо, когда приехавший в Париж Виктор Васнецов тоже неожиданно для всех и, может быть, даже для себя самого написал портрет крестьянина, в котором виделся образ русского богатыря. Мало сказать, что портрет этот понравился Репину и Поленову. Они усмотрели в нем какие-то серьезные перспективы для Васнецова и взяли с него слово продолжить и развить былинные мотивы в других произведениях.

При бурных дебатах с Праховым, Поленовым, Мамонтовым о сущности правды и красоты Репин не уставал повторять: «Для меня она вся в правде». Но здесь, в Париже вдруг почувствовал влечение к зрительной красоте иной «породы», чем та, какая была в его «Бурлаках», к так называемой бесполезной, декоративной красоте, о которой, кстати, часто думал в последнее время Антокольский.

Однако и в этом отношении замысел оказался обманчив и коварен. Художник искал по всему Парижу и находил красавиц натурщиц — француженок и англичанок, персианок, индианок. Он захлебывался от неисчерпаемого разнообразия причудливых созданий моря, которых находил в справочниках, присланных и рекомендованных Стасовым. Но его подводное царство оказывалось всего лишь гигантским аквариумом, а красавицы на полотне тускнели так, как поблекли бы вытащенные из воды существа подводного мира. Поэзия превращалась в прозу. Это был лишь «эрзац» красоты и сказки, муляж так называемого «идеала»; изображенное напоминало те костюмированные живые картины, которые они ставили на вечерах у Боголюбова, возглавлявшего колонию русских художников в Париже. Те же черты были присущи портретам малороссиянок, которые написал тогда Репин, и, кстати, экзотической нубиянке Поленова. Проблемы национальной характерности и красоты, видно, не давали друзьям покоя. Но кроме поверхностной экзотики, они ничего не добивались.

Поистине испытанием для Репина в эту смутную в его жизни пору стала работа над портретом Тургенева по заказу Третьякова. Писать Тургенева — после неудачи, которую он потерпел с этим портретом в Москве. После огорчений, которые ему в свое время принес Тургенев беспощадной оценкой картины «Славянские композиторы». Правда, к этому времени неприятный осадок, оставшийся в душе художника от былых встреч с писателем, мог бы исчезнуть. Прошло время, старые обиды забылись. Определенную роль в этом могла сыграть и «семья», в которой, особенно среди некоторых членов, был своего рода «культ» Тургенева. В частности, Елизавета Григорьевна часто повторяла, что он был властителем дум ее поколения. Боготворил с детства Тургенева и Поленов.

И действительно, здесь в Париже отношения Репина с писателем начались как бы заново. Они встречались на вечерах у Боголюбова, на выставках, и Тургенев не раз подтверждал, что верит в талант художника и возлагает на него надежды. Тургенев теперь даже готов был простить Репину его бранные письма из Италии, опрометчиво опубликованные Стасовым якобы в доказательство смелости и реа-

листичности суждений молодого художника. Но Репин как будто чувствовал, что сближение с писателем чревато для него неприятностями, когда испытывал безотчетные опасения, берясь за этот заказ. Его предчувствия оправдались. На протяжении всей работы над портретом его тяготило ощущение «заколдованности» модели. Тургенев, с юности вызывавший к себе глубочайшее уважение как борец за свободу, открытый оппозиционер по отношению к самодержавию и крепостничеству, автор «Записок охотника», был теперь ему непонятен. Озадачивали его многолетняя жизнь за границей, кажущаяся несовместимой с искренней привязанностью к родине, демократизм убеждений — и быт вельможи. Странными казались произведения последних лет — интерес к фантастике, снам после «Записок охотника». Эти новые пристрастия удивляли тем более, что в свое время Тургенев не признал картину Репина «Славянские композиторы» за допущенную в ней условность: изображение рядом умерших и живых композиторов. Правда, и в отношении своих последних произведений писатель уверял, что мистического в них ничего нет и что его по-прежнему интересует физиономия жизни и правдивая ее передача. Когда зашла речь о рассказе «Стук-стук», он настаивал, что история, им воспроизведенная, добавляет еще один документ к разработке человеческой физиономии, а в сущности вся поэзия, начиная с эпопеи и кончая водевилем, другого предмета не имеет. И это воззрение совмещается с симпатией к Харламову! Мало того, ведь у Тургенева не было иной оценки творчества как сила схватывания, уловления жизни, по его выражению. Но с раздражением говоря об искусстве с тенденцией, он мог дойти до того, что заявить: в деле искусства вопрос — как? важнее вопроса — что? Репин подумал тогда: присутствовал бы здесь Стасов!

Одним словом, Тургенев был самой непонятной моделью из тех, какие приходилось встречать художнику. Не удивительно, что портрет не получился. Усилия проникнуть во внутренний мир писате-

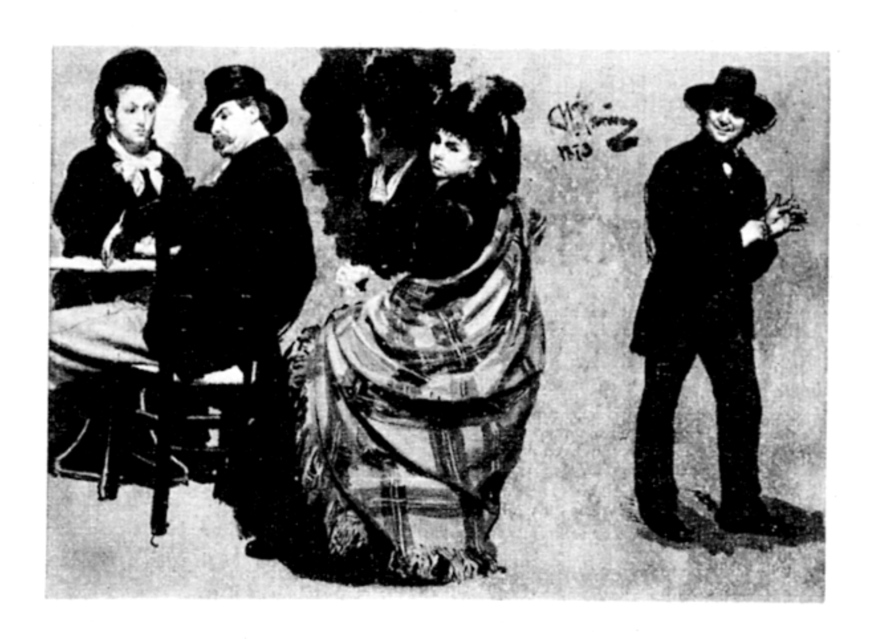
И. Е. Репин. Садко. 1875—1876



ля оказались тщетны. В этой красивой, седовласой львиной голове, запечатленной на холсте, в этих голубых глазах, в пухлых руках с просвечивающимися жилками, лежащих на коленях, есть не только бесстрастность, но некая отвлеченность, граничащая с пустотой, с салоном. Словно так и не удалось решить Репину: есть ли это олимпийское спокойствие модели, мудрое торжество над жизненными бурями, познание их или опустошенность. И еще: глядя в это невозмутимое лицо, в гладкую «зализанную» живопись, в традиционную гамму полотна, кажется, что сам художник, работая над портретом, не знал, чего он хочет — беспощадного ли, аналитического психологизма или парадности, прославления, прямой ли пропаганды своим искусством или чего-то иного.

Надо сказать, что Тургенев платил Репину тем же охлаждением. После недолгого расположения к опытам художника, он в нем разочаровался. Теперь писатель явно стал отдавать предпочтение «изящной», как он выражался, кисти Поленова. Можно было услышать от него замечания по поводу чрезмерной натуральности и даже бескрылости кисти Репина. Правда, он принимал за чистую монету салонные творения живописца Харламова. Стасова это мнение Тургенева о его любимце привело в негодование. Харламов выше Репина! Связанные давними отношениями, оживленной перепиской Тургенев и Стасов, однако, по всем вопросам придерживались противоположных воззрений. Репин и его работы оказались новым поводом для столкновений... «Изящество» — любимый эпитет Тургенева. Как многие представители старого поколения любили говорить об изяществе кисти! И об идеальности. Вкусы Тургенева в этом отношении оказались удивительно родственны вкусам Чижова. И не выразилось ли во всех перипетиях работы Репина над портретом и ее результате недоумение художника по отношению к такого рода пристрастиям и взглядам.

Характерно, что в пору работы над портретом писателя Репин, оставив «Садко», обратился к теме, в которой и он сам и окружающие не находили совсем ничего идеального. Он решил изобразить парижское кафе. Кстати, Чижов, увидя эту картину в процессе рабо-

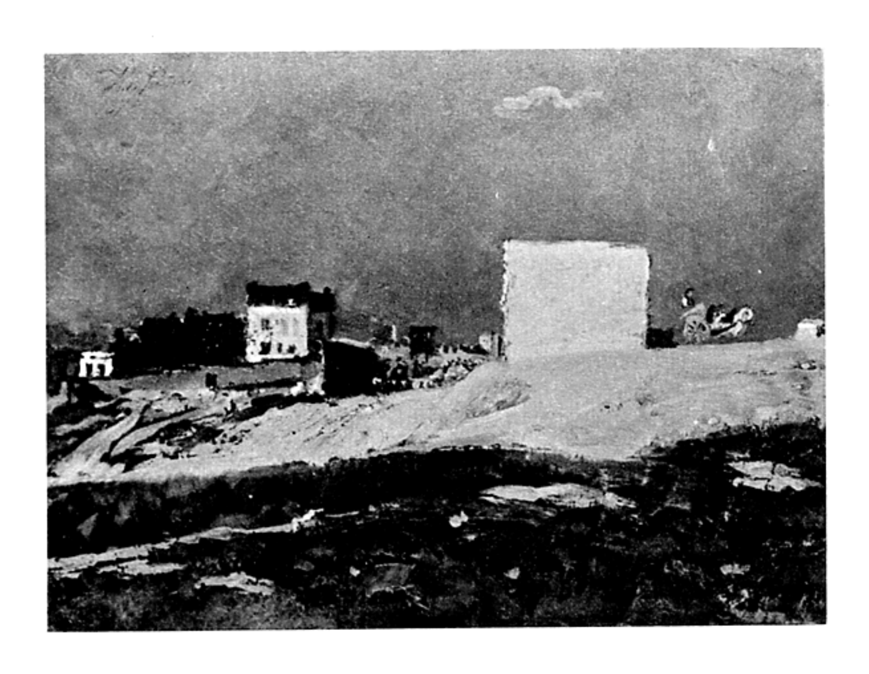


И. Е. Репин. Этюд к картине «Парижское кафе». 1873

ты, недоумевал по поводу интереса художника к такому недостойному кисти мотиву, как «Парижская кофейня», не меньше, чем в связи с идеей «Право господина» Поленова.

Мало этого, думается, что здесь не обошлось и без влияния молодых французских новаторов, хотя сам Репин вряд ли бы в этом признался. На самом же деле их искусство давало тогда друзьям дополнительный повод для тревоги, нарушало душевное равновесие.

Уже прошло первое «шоковое» впечатление от полотен «отверженных», и они не казались теперь совершенным абсурдом. Сначала Репин и Поленов оба признали, что «в них что-то есть». А вскоре за



И. Е. Репин. Окраина Парижа. Монмартр. 1874

месивом красок почувствовалась система, более убедительными и правдивыми стали казаться цветовые гармонии, за живописным произволом обнаружились солнце, воздух, плоть вещей. Что же удивительного, если, промучившись около года над «Садко» и решив писать «Парижское кафе» — картину о современных парижских нравах, Репин избрал этот мотив, чтобы попробовать себя на стезе «отверженных», а заодно — полемизировать с ними. Кто еще, как не молодые французы, мог бы укрепить его хотя бы в сознании права писать на тему, которая уж кому-кому, а ему должна была казаться незначи-

тельной? Но, конечно, Репин решил быть содержательнее, идейнее их, раскрыть, обнажить, приговорить, а вместе с тем быть свободным и от их индивидуализма, субъективизма. Веселое парижское кафе обозревалось глазом беспощадного аналитика, мастера бытовой живописи, приверженца критического реализма. Однако, несмотря на добросовестную предварительную работу, многочисленность этюдов, несмотря на конкретность и жизненность темы и возможность писать мотив с натуры, эта картина также не принесла ему радости. И уж, конечно, она оказалась бесконечно далека от того, что создавалось на этом материале молодыми новаторами — французами. В ней не было самого главного — свежести впечатлений от натуры, остроты ее восприятия и воплощения, ощущения тех тонких неуловимых связей между людьми, героями действия, между человеком и природой, которые так умели воплощать эти художники. Ей не хватало основного — того лиризма и той непринужденности и непосредственности взгляда на мир, которые составляли главное очарование картин «импрессионалистов», как их тогда называл Репин.

И еще одна попытка приблизиться к молодым французам, вступить с ними в состязание была предпринята нашими друзьями во время летнего пребывания в Веле, в Нормандии. Не ради ли этого они отправились туда, в край света и солнца? Оба наслаждались, работая на открытом воздухе, упивались живописью пленера. Это несомненно хотя бы в этюдах, которые они написали с одной натуры — белой лошади на морском берегу. Приятная иллюзия достижения цели, одержанной победы! Но лишь иллюзия, которая скоро рассеется. Симптоматично было уже то, что подобная работа на пленере казалась им подсобной, в лучшем случае совершенствованием живописного приема, профессиональной техники. Могли ли вопросы пленера иметь прямое отношение к содержанию? В картинах, которые они привезли из Нормандии, главным было царство солнца, воздуха, пленер, но отсутствовала важнейшая черта, присущая живописи импрессионистов, которую оба художника могли инстинктивно чувствовать. Это нескончаемость и незавершенность движения, пронизывающего образ, движения, стремящегося за рамки полотна и словно продол-

жающегося за его пределами. И еще — в живописи импрессионистов художник подходил к натуре как никогда близко. Связывался с ней непосредственно. И в то же время — какая дистанция! И какая дистанция между искусством и жизнью! А может быть, новое отношение искусства к действительности, новое понимание его принципов, задач и целей?

И при этой смутности творческого состояния — снова искушает Прахов. На расстоянии. Из Петербурга, где уже начал печататься и приступил к чтению лекций. Временами вызывал всеми своими писаниями переполох среди членов «семьи». Раздражали одинаково и его похвалы и порицания. Только остроумным разгромом картин Семирадского немножко смягчил к себе отношение. Да тактичными и теплыми строками о новой исторической картине Поленова, посланной на академическую выставку в Петербург на соискание звания академика — «Арест гугенотки». В остальном же от статей Прахова исходил какой-то яд. Репин громил Прахова в письмах к Стасову (а тому это было как бальзам на душу) за беспринципность: дескать, прикрывается фразами о животрепещущем интересе искусства к действительности, а на самом деле — столько внимания так называемому декоративному искусству, цену которому знает, если называет его искусством формы. Мало этого, в статье о Курбе Прахов подчеркивает, что истинный художник сказывается в том, как сводит пятна цветов в гармонию, тонкую и воздушную. Кажется, Прахов стал уже откровенным противником идейного искусства, которое он называет «тенденциозным и преднамеренным». А его теоретическое рассуждение о единстве содержания и формы, в котором он пренебрегает сюжетом, фактически—содержанием! Вместе с тем он прославляет художественную ложь, способность искусства перевоплотить неприглядное в прекрасное. Во всех этих рассуждениях было что-то завлекающее, но зыбкое, скользящее, чудились какие-то опасные рифы. По-видимому, заключал Репин, Антокольский прав, считая, что Прахов, окончательно изменив прошлому, теперь проповедует «искусство для искусства» и уже совсем не видит прямой связи искусства с жизнью.

Понятно, какое значение мог иметь тогда для друзей, а для Репина в особенности, приезд в Париж Стасова. Стасов снова внес покой в его душевное состояние. Прекратились внутренние колебания, исчезли сомнения. Нечего говорить, что в дни, проведенные Стасовым в Париже, Репин познакомился с парижской художественной жизнью более интенсивно и полно, чем за два года пребывания во Франции. Пришлось ему выдержать гнев Стасова по поводу невежества, инертности, недооценки значения широкой европейской эрудиции молодыми русскими художниками. Но в заключение Стасов высказал самое заветное желание Репина — настаивал на немедленном возвращении в Россию. Что же касается Поленова... Стасов вслед за Тургеневым тоже обмолвился об изяществе кисти Поленова. Но как звучала в его устах эта похвала! Как приговор. А стремление Поленова трудиться на родной почве, в России вызвало его недоумение. Это в то время, когда художник с каждым днем все больше об этом мечтал! Как был бы огорчен он, если бы относился к Стасову столь же восторженно, как Репин. Но теперь подобное мнение о его творчестве не могло поколебать Поленова в решении возвращаться домой. Не последнюю роль в этом сыграло участие на выставках Салона.

В 1875 году экспонентом Салона стал Репин, представив «Парижское кафе». Теперь им обоим стало ясно, что, если эти выставки определяют европейский уровень искусства — их творчество ему отвечает. Оно приравнено к искусству европейских собратьев по кисти. Однако это приобщение к международной касте художников по существу оказалось лишь формальным. Им было не по пути с завсегдатаями Салона, но также и с молодыми индивидуалистами из «Салона отверженных», произведения которых они как следует рассмотрели на распродаже в отеле Друо.

Теперь они окончательно знали, чего хотят — они мечтали стать участниками выставок нового Товарищества передвижников, которое, судя по рассказам, по прессе, шло в гору. Уже была налажена переписка с Крамским, и назревали в связи с этим серьезные неприятности в Академии художеств.

Много месяцев подливал масло в огонь Мамонтов. Надо себе представить, какое красноречие проявлял Савва Иванович, рисуя перспективы, которые сулила им жизнь в Москве. Да красноречия и не требовалось. С растущим нетерпением думали они о приближающемся сроке отъезда из Парижа.

В противовес сложности судеб искусства и его взаимоотношений со зрителем в Париже — этой готовой, кажется, поглотить, нивелировать все всемирной «кухне искусства» — манила простота, ясность задач гражданственного национального творчества, прочность творческих и человеческих отношений, которые виделись на родине вообще и, в частности, в доме Мамонтова, уже готовящегося к приезду новых друзей.

ПЕРЕЕЗД В МОСКВУ. НАЧАЛО КРУЖКА

А Савва Иванович действительно не мог их дождаться. Уже в кабинете на центральной стене устроена ниша для блистающей в Париже на Всемирной выставке статуи «Христа» Антокольского, и Мамонтов советуется с Поленовым по поводу новых деталей оформления этой ниши. Вместе с роялем, который стоит здесь уже давно, скульптура всегда будет символизировать вольный дух искусства и создавать художественную атмосферу. Еще нетерпеливо ожидаются художники потому, что сам Мамонтов чувствует себя почти их коллегой. Пластика, как и можно было предвидеть, сильно его увлекла. В доме появилась глина. Все свободное время он лепит. На станке стоит почти готовый портрет Неврева. Сходство несомненное. Правда, здесь пока отсутствует то, что отличает пробу дилетанта от творения истинного художника. Замечает ли это сам автор? Во всяком случае, Мамонтов страстно жаждет новых уроков художества и возвращения друзей из Парижа.

И, наконец, его желание сбылось, один за другим в Москве появляются Поленов, Репин, Васнецов.

Правда, первое время после переезда в Москву с семьей Мамонтовых они общались нечасто. Больше — друг с другом. С увлечением вместе осматривали город, испытывали на себе воздействие самой атмосферы Москвы — древней столицы, дыхание ее истории. Можно сказать, что их существование одухотворяла мечта Репина о создании русской национальной школы живописи. Они готовились стать членами Товарищества передвижников — молодого и сильного, уже не только подающего надежды, но вступившего в пору расцвета и признания. Оно объединило художников, которые видели главный смысл

своей творческой деятельности в демократизации искусства, в воспитании народа с его помощью. И стремясь по-деловому, практически осуществлять сближение искусства с народом, Товарищество организовывало передвижные выставки.

Однако каждое новое посещение Поленовым, Репиным, Васнецовым дома на Садово-Спасской и Абрамцева все более укрепляло Савву Ивановича и Елизавету Григорьевну в их надеждах. Бывать здесь становилось для художников внутренней необходимостью.

Но теперь в отношениях ее членов наступали перемены. Стал преобладать творческий элемент над «человеческим». А вместе с этим происходило как бы превращение «семьи» в кружок.

Если бы Савва Иванович мог читать между строк, уже в этюде «Московский дворик», которым Поленов ознаменовал свою встречу с Москвой, он почувствовал бы нечто обнадеживающее и для себя. В пейзаже было не только очевидно, как рад художник своей встрече с Москвой. И как стремится стать последовательным защитником принципов демократического реализма, достойным участия в Товариществе передвижников. Но можно было почувствовать, что он весьма расположен и к интимным художественным общениям, на которые Мамонтов возлагал такие надежды. Он был приобщен к так называемому идеализму «семьи». Беспорядочно и хаотично выступающие друг за другом домики, изящная церковь с колокольней вдали, ребенок, сидящий на земле, баба с ведром, лошадь — все это было своего рода воплощением своеобразной «экзотики» московского захолустья. По этому пейзажу можно было почувствовать, как тянет художника после огромного, гудящего, подавляющего временами Парижа к патриархальному уюту, и предположить, как мила ему может быть теплая гавань, которую предлагал хозяин дома на Садово-Спасской. Но главное, конечно, не в этом. Пейзаж, казалось, был написан в манере его сверстников пейзажистов-передвижников. Поленов, как они, рассказывал о лирической красоте скромной родной природы, но было ясно, что этот мотив не будил в нем никаких социальных ассоциаций. Художник стремился к поэтической цельности ви́дения и воссоздания натуры. При этом он предчувствовал воз-

можность соединить строгую правду с возвышенной красотой, идеализацией и как бы утвердить жизненность идиллии и идилличность жизни. В том, как покойно выступали эти простые неказистые постройки, группирующиеся вокруг поросшего травой двора, в изяществе видной вдалеке церковки была даже какая-то торжественность. Могло показаться, что Поленов «заразился» от Сильвестра Щедрина и стремился к утверждению вечных законов гармонии. И в то же время с этой тягой к вечной гармонии сочеталось желание опростить и «утеплить» образ, уменьшить дистанцию между живописцем и натурой, а также между картиной и зрителем.

И картина «Бабушкин сад», написанная еще тогда, когда Поленов не приобщился по-настоящему к дому на Садово-Спасской и кружок фактически не возник, уже предвещала тоску живописца по тесному художественному братству, его необходимость и возможность. Это был простой лирический жанр, навеянный впечатлениями от барского особняка, который художник видел из окна своей мастерской. И в то же время в замысле был элемент аллегории. В образах людей и природы — глубокой старухи и цветущей молодой девушки, в полуразрушенном особняке и буйной поросли зелени вокруг — олицетворялась философическая идея круговращения жизни — цветения и неумолимого увядания перед лицом вечности. Картина была близка итальянским настроениям «семьи», воскрешала их разговоры. На эту идею нескончаемости жизни, неустанного непрерывного обновления, свершающегося на земле, ее круговорота постоянно наводил вечный Рим. Откровенно говоря, хотя подобные беседы очень часто возникали в Италии, они в конце концов могли вызывать зевоту, особенно у Эмилии Львовны. Отвлеченные философствования были не в ее вкусе — она прекращала их очередной шалостью. Теперь Поленов оживлял своей кистью философические разговоры. Важную сторону образа составляло движение. Тянутся вверх и распространяются вширь цветы и травы, блики солнца и тени перемежаются друг с другом. Исчез коричневый музейный колорит. Цвет стал ярким, засверкал. И в то же время движению противостояла статика. Блики света четко отграничивались от тени, не до конца

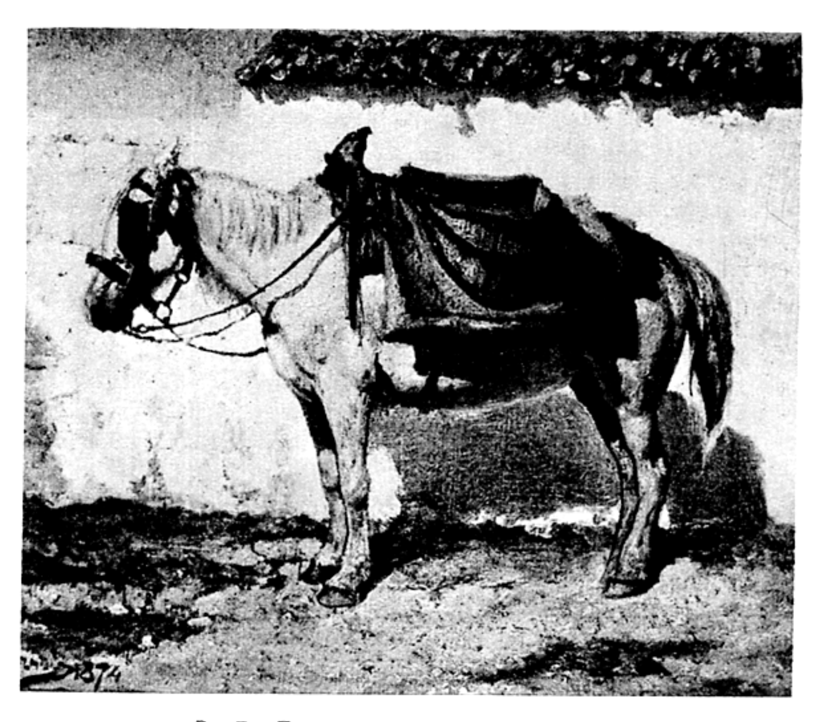
объединялись друг с другом краски. Существовала граница, дистанция между картиной и зрителем. При возвышенности и философичности, вопреки им (а далее станет ясно — что благодаря им) было в этом полотне нечто приземленное. Образно выражаясь, в картине можно было почувствовать жажду полета, но вместе с тем трезвое желание не упускать из-под ног почву.

Впрочем, все это почему-то не противоречило, а как-то соответствовало тогда возвышенной мечте о художественном братстве. Вскоре Поленов стал в семье Мамонтовых своим человеком и, пожалуй, одним из главных среди тех, кто приближал в то время осуществление этой мечты. К его услугам был кабинет в доме на Садово-Спасской, в котором все до последней мелочи было полно предчувствия художественного будущего этого дома!

Не менее гостеприимно его встречало Абрамцево.

Известно, что лик природы неисчерпаем и изменчив, что каждый художник может истолковать его по-своему. Но Абрамцево как будто нарочно на каждом шагу предлагало мотивы, о которых тосковала душа Поленова. Маленький заросший прудик с сараем на берегу и плывущими по воде утятами вдруг казался исполненным романтической таинственности. Деревья с большими пушистыми кронами то подступали к самой воде, то уходили в глубину, вливаясь в зеленую чащу, полную движения, света, тени, дышащую, трепещущую. И когда Поленов писал свой пейзаж «Пруд в Абрамцеве», зарываясь глазами в эти колышащиеся на фоне небесной лазури кроны деревьев, провожая взглядом тающие, меняющие очертания облака, скользящих по воде уточек, он проникался чувством торжественности природы, сознанием, что подобный мотив должно было бы живописать перо Тургенева. Пейзаж настраивал на возвышенно-поэтический лад.

Какое удивительное совпадение, что Тургенев действительно бывал в этих местах, что они встретились друг с другом — природа и ее поэт, что здесь много лет до Мамонтовых прожил Аксаков. Сам ландшафт особенно соответствовал духу эстетических идеалов того старого поколения. Но также и молодого. Можно сказать, что в этом сходстве с Тургеневым Поленов выразил свою причастность к идеям



В. Д. Поленов. Белая лошадка. Нормандия. 1874

и стремлениям, породившим их кружок. Мало кого так часто и с такой теплотой вспоминали в доме Мамонтовых, как Тургенева, мало где так глубоко пережили его смерть. Елизавета Григорьевна написала тогда в одном из писем: «Известие о смерти Тургенева тяжело отозвалось на душе. Перебирая в памяти всю жизнь, особенно молодость, так часто приходится останавливаться на его имени; с благодарностью вспоминаю не только те минуты высокого нравственного

наслаждения, которое он дал, но прямо его нравственное влияние. Он был одним из воспитателей нашего поколения, не будь у нас Тургенева, мы были бы хуже».

Картина Поленова «Пруд в Абрамцеве» напомнила и пейзажи художников-барбинзонцев, кстати, любимых художников Тургенева. В их духе — уют пейзажа, легкая романтическая окраска. Особенно же характерно здесь движение. Зеленая чаща в картине колышется подобно волнам. Замкнутая кулисами, она в то же время, кажется, стремится за пределы полотна. Но кулисное построение и точно вычерченный репейник на переднем плане — все возвращают на место, замыкают в рамки. Статика, как бы расшатываемая изнутри каким-то движением. Нечто подобное будет во всем характере кружка, его импульсах, если воспринимать его как организм.

А пейзаж «Река Воря» — один из лучших пейзажей Поленова! Глядя как бы сверху, вслед за художником, на эту прихотливо изгибающуюся голубую ленту речки, на берега с купами пушистых зарослей ивняка, на парящие в небе облака, так и читаешь яркие, торжественные и праздничные, чуть патетичные и проникновенные описания родной природы у Тургенева. Но и здесь — отличное от тургеневских пейзажей какое-то особенное приближение автора к натуре, своего рода «приземление» и ощущение невольной внутренней заторможенности. Еще только шаг, чтобы соединить произведение и зрителя, слить искусство и действительность... Только шаг. Но как его совершить!

Однако все это было как бы подготовкой будущего. Дом на Садово-Спасской, вся его атмосфера, кабинет с уже водворенной на место статуей «Христа» Антокольского, казалось, одобряли лирико-поэтическое настроение художника, выраженное в его пейзажах, и в то же время стремление выйти за пределы его камерной пейзажной живописи, дерзать...

Как часто должен был вспоминать в то время Поленов свои беседы с Чижовым, недавнюю и неожиданную смерть которого он тяжело пережил! Их споры в связи с картиной «Право господина»... Еще несколько десятилетий тому назад Чижов тесно приобщился к во-

просам искусства. Будучи другом Александра Иванова, он посвящался в его творческие планы. Нельзя сказать, что взгляды Чижова с тех пор оставались незыблемыми. Он не мог не соглашаться с тем, что симпатии художественной молодежи к «натуральному» направлению правомочны и что академическая профессура не должна ограничивать темы для конкурсных картин религиозными и мифологическими. Он подчеркивал постоянно, что вообще является врагом правил и академических канонов. Он заметил, что часто самые отступления от требований искусства усиливают прелесть художественных произведений, когда они являются не от искания прекрасного, а от «излишества жизни». В этом отношении в произведении Поленова ему многое нравилось. Особенно — пейзаж. Тонко и любовно подмеченные мелочи, детали, изящество живописи. Но сам избранный художником сюжет, по мнению Чижова, был вульгарен и потому недостоин изображения.

Чижов был твердо убежден в том, что искусство имеет свои границы, что «...картина должна иметь много *идеального*... (выделено мной. — *Д. К.*) в пластике ли, в богатстве и гармонии чувств, в удачном освещении и игре света...»; «...просто рассказ о внешнем существовании может иметь тогда интерес, когда внутреннее содержание этой внешности имеет много общечеловеческого».

Поленов тогда горячо спорил с «дядей», отстаивая новое реальное направление. Но на самом деле, в глубине души чувствовал, что в этих словах об «общечеловеческом», об «идеальности» было много отвечающего его мыслям. Тем более что Чижов подчеркивал зависимость художника от общественной среды, которая во многом определяет его стремления. Но она требует их воплощения «в чистоте и истинно художественном величии». При этом он даже сказал: «В искусстве прекраснее всего сама жизнь, все воодушевляющая, во всем являющаяся и все производящая». Подобные слова в устах Чижова! Только улыбаться оставалось тогда Василию — это был тезис Чернышевского, которого все они боготворили в годы учения, а «дядя» должен был считать своим антиподом. И еще, в прошлом профессор математики, основатель одного из первых банков в России, талантли-



вый предприниматель, Чижов оказывался врагом ума, здравого смысла; со свойственной ему любовью к шуткам, он заявлял: «Право, жизнь не требует такого обилия ума, чтоб всем ему пожертвовать... Подчас... остальное глупо, но без него умная жизнь будет еще глупее и вдобавок несноснее». Он призывал к глупости! В этой шутке была его заветная мысль, которую он относил к искусству — оно остается свободным излиянием души художника. Можно было подумать, что Чижов присутствовал при их чтении писем французского живописца Реньо. Репина бросало в то время из стороны в сторону — осудив французов за нежелание мыслить, он два дня спустя, испытав творческие муки, был готов согласиться с Реньо, призывающим не рассуждать в искусстве, и приходил к выводу, что не что иное, как склонность к рассуждениям — главный бич русских художников.

Можно было подумать, что Чижов слышал сетования Антокольского по поводу разлада между сухостью и расчетливостью ума и чистотой и возвышенностью помыслов души, которые он считал главной своей бедой и бедой человека XIX века.

Кстати, здесь Поленову почему-то вспоминались молодые французские художники-протестанты, «отверженные». Вот уж свободное излияние души, пишут — буквально «как бог на душу положит». Вместе с тем можно представить раздражение, которое их полотна вызвали бы у Чижова. Здесь было о чем поразмыслить. Но особенно в связи с рассуждениями об идеале. Конечно, говоря об идеале в искусстве, Чижов имел в виду древних, Александра Иванова. Но как быть с устремлениями сверстников Поленова, молодого поколения, и его собственными? Поленов тогда заявил, что его поколение положительных идеалов не имеет — только отрицательные, и назвал всех своих сверстников и, очевидно, себя самого — объективными реалистами в отличие от субъективных идеалистов — художников прошлого, которых мог иметь в виду Чижов. Но творческая практика Поленова — не шла ли она отчасти вразрез с этим его заявлением?

В. Д. Поленов. Река Воря. 1881



В. Д. Поленов. Христос и грешница. 1887



Мечта о большой картине жила в душе Поленова давно, с юности, с тех пор, как он решил стать художником. Тогда вместе с этим решением пришло понимание творческой цели, к которой он будет стремиться. Эта цель сформировалась в его сознании под прямым влиянием живописца, которым он восхищался с детства, кумира родителей и Чижова. Полотно А. Иванова «Явление Христа народу» стало путеводной звездой.

Теперь на глазах у мамонтовцев понемногу выкристаллизовывалась идея будущего произведения, связанная с главой евангелия «Кто из вас без греха...»

Только Поленов окончательно развенчает Христа как бога. Вслед за Ренаном он превратит его в реальное историческое лицо. В картине пойдет речь о морально-этических проблемах, которые, кстати, так любили обсуждать на Садово-Спасской. Но пока Поленов только вынашивал замысел. Надо заметить, все с большим чувством вспоминал при этом Италию. И не только потому, что мечтал повторить поездку для сбора материала. Теперь он, возможно, встал бы на сторону Прахова в итальянских спорах.

Вскоре художнику удалось осуществить свое желание. И затем, вернувшись, он обосновался в кабинете Мамонтова, чтобы воплотить созревший замысел. Прошло немало времени, пока Поленов зримо представил себе всю сцену: упирающуюся провинившуюся женщину и ее изувера-мужа и всю эту толпу — искаженные низменными страстями лица, ожесточенные или полные дикого плотского ликования; пока он вообразил себе этот храм над огромной величественной лестницей — гигантское сооружение под палящим солнцем и сидящего в тени у его подножия Христа в окружении его почтительных учеников, ожидающих решающего слова.

Как волновались члены кружка за эту картину! Конечно, все поразному. Елизавета Григорьевна, Наталья Васильевна, Васнецов были полны чувства религиозного священного благоговения. Савва Ива-

В. Д. Поленов. Портрет И. Е. Репина. 1882


26 Августа 82


1879
Абрамцево.

нович же часто ранил их своим слишком «земным», как им казалось, отношением. Любовь к «полетам в заоблачные выси» не мешала ему все спускать на землю. Радостно вышучивая грешницу, персонажей толпы, он более всего заботился об остроте и жизненной наблюдательности характеров.

Да, полотно было детищем кружка даже в этих разногласиях. И в том, как художник пытался воскресить традиции великих мастеров и в то же время оставался в пределах современной передвижнической жанровой живописи, но главное, в своеобразном просветительском характере, новом по сравнению с просветительством шестидесятников. Картина была пронизана стремлением выразить общечеловеческие вечные идеи нравственности в прекрасной зрительно-пластической форме, слить истины Добра и Красоты. И хотя событие, представленное здесь, имело отнюдь не возвышенный характер, все произведение было одухотворено жаждой облагораживать людей, возвышать искусством жизнь.

Если бы все мамонтовцы были с кружком в таких простых органичных отношениях, как Поленов! Во время последнего приезда в Рим и общения с «семьей» Савва Иванович не дождался Репина. Только Елизавете Григорьевне удалось познакомиться с ним в Неаполе и присутствовать при его сражениях с Праховым. Личное знакомство же Мамонтова и Репина состоялось уже в Париже, и они оба остались друг другом довольны. Савва Иванович написал тогда о художнике жене: «Он мне очень понравился, очень неглупый господин с высокими, честными стремлениями в искусстве. В поднебесные выси не лезет, философского камня не ищет, а потому и можно полагать, что из него выйдет положительная сила». Как часто потом Мамонтову можно было вспоминать это свое впечатление и думать о том, насколько оно верно или неверно. Само только присутствие Репина в доме на Садово-Спасской и в Абрамцеве должно было радовать Мамонтовых, как бы наглядно демонстрируя осуществление

И. Е. Репин. Портрет Э. Л. Праховой и Р. С. Левицкого. 1879

их мечты о творческом союзе, о существовании в сфере художественного творчества. Уж кто-кто, а Репин творил постоянно. Он не мог жить без карандаша, он не выпускал его из рук (если только они не были заняты кистью). При взгляде на рисующего ежеминутно Репина Мамонтовым становилось очевидно — искусство входило в самое русло их жизни, в ее повседневное течение. Но и то, что появлялось тогда из-под карандаша Репина, было далеко не безразлично мамонтовскому братству. Рисунки этого времени — исполненные в доме на Садово-Спасской и особенно в Абрамцеве — несут на себе некую особую печать. Речь идет о галерее портретов, запечатлевших членов семьи Мамонтовых и их многочисленных друзей. Они хранят чувство особой близости художника к модели и непосредственного с ней общения, пронизаны атмосферой человеческого тепла, царящей в доме, ощущением крепости человеческих связей. Кажется, что и своеобразная форма портретов — в какой-то мере плод этого союза. Хранящие живость реакции художника и тепло его непосредственного отношения к модели, интимные наброски приобретают значимость завершенных образов.

Но знаменательно, в многосеансных портретах хозяев дома — Саввы Ивановича и Елизаветы Григорьевны,— портретах маслом, эти задушевность и тепло исчезли. Уже нет волшебной легкости карандашных зарисовок, очарования. Словно подобные настроения были мимолетными, ускользающими. Появлялось что-то трезвое, аналитическое. Как будто художник сбрасывал с себя «дурман».

А натюрморт «Букет цветов»! Он до сих пор висит в столовой абрамцевского дома и может возбуждать воспоминания об особых обстоятельствах его появления. Однажды в Абрамцеве в связи с безвкусной олеографией — приложением к только что полученному журналу «Нива» — возник долгий и жаркий разговор по поводу низкого уровня эстетического воспитания народа. Репин принял тогда живейшее практическое участие в этом разговоре — поверх олеографии он написал маслом букет цветов. Так в наиболее безучастном к общественным идеям жанре, почти игнорируемом передвижниками, Репин выразил свое понимание «эстетики», хорошего вкуса, красоты.

Хозяева дома и все присутствующие пришли в восторг. Натюрморт был повешен на видном месте в столовой. Только позже, когда в мамонтовский кружок пришли молодые художники, стало особенно ясно, что жанр натюрморта не вполне соответствовал творческому характеру автора. Очевидно, этот жанр казался ему пустяком, шуткой. Пустяк, шутка... Ему многое казалось тогда пустяком из того, что увлекало хозяев дома и гостей на Садово-Спасской и в Абрамцеве, которые немало острили по поводу серьезности Репина.

Но как бы то ни было, он тогда несомненно подпал под власть мамонтовского кружка. Это особенно ярко сказалось в период войны с Турцией 1877—1878 годов.

Война, которая привела в движение все русское общество, не могла не отразиться и на существовании их объединения. Прежде всего, оно на время лишилось одного из своих главных членов — на фронт в качестве военного художника отправился Поленов. Он и стал в кружке вестником с театра военных действий и принес в их жизнь проблемы, которые, задев всех участников кружка, вызывали среди них разногласия и особенно затронули Репина. Его возмутила творческая позиция Поленова, который, с истинной храбростью проникая во время боев на самые передовые участки фронта, чтобы увидеть собственными глазами войну во всей ее неприкрытой правде, в то же время утверждал, что ужасов достаточно в действительности, чтобы воскрешать их в искусстве, и сосредоточил свое внимание на изображении природы и живописных типов турецкой армии, в лучшем случае — солдатского быта. «Написал он им хаток,— писал Репин Крамскому о Поленове,— их квартиру внутри и снаружи, мест, где они стояли в бездействии,— вот и все; о войне ни слуху, ни духу. Ни одного солдатика или пушки — ничего этого он не видел (русская армия не живописна! Вот турецкая — другое дело)».

Тем более отчетливо ощущается власть мамонтовского содружества над Репиным в ту пору, потому что произведение, которое он тогда создавал, несколько противоречило его взглядам. Речь идет о картине «Проводы новобранца». Он писал ее в Абрамцеве, поселившись в только построенном доме, прозванном «Яшкиным» (Веруша

Мамонтова произвела это название от собственного местоимения «я»), обновляя новую мастерскую, спроектированную архитектором Гартманом — ближайшим другом Антокольского, — в «русском национальном стиле».

Быть может, художника повергала в идиллическое настроение эта «лучшая в мире дача», как он выразился об Абрамцеве, новая пахнувшая сосной чистая изба, где он жил, цветущая поляна, через которую он каждый день проходил, отправляясь утром завтракать в большой дом, а затем — на этюды в соседние деревни. Быть может, передавалось ему и идиллическое настроение его частой спутницы в этих походах в деревни — Елизаветы Григорьевны, которую знали в каждом деревенском дворе и которая, радуясь всякому пустячному проявлению (уже почти начисто исчезнувшей) патриархальности крестьян, была тогда полна светлых надежд и планов относительно улучшения жизни деревни... А может быть, действовала и новая мастерская с ее, так называемым, русским национальным стилем — всем своим обликом это сооружение как бы было призвано напоминать об идеях народности и национальности. Как бы то ни было, хозяева дома могли радоваться, угадывая в этюдах, эскизах и начатом полотне настроения художника. Похоже было на то, что Репин потянулся к «идеализму». Всего лишь несколько месяцев прошло с тех пор, как он в Чугуеве писал «Мужичка из робких» и «Мужика с дурным глазом». Но теперь Репин, кажется, хотел увидеть крестьянскую жизнь иными глазами — мягче и просветленнее. А еще точнее, он явно терял ту ясность творческих принципов и воззрений на направление и цели своего искусства, которые было обрел в Чугуеве. Персонажи картины — благообразный старик, русоголовая девочка, жена и мать парня и особенно он сам — производили двойственное впечатление. Они были «списаны» с натуры и в то же время словно приведены к традиционным типам академических картин. Главный герой, подстриженный под скобку, с носом картошкой был пределом

И. Е. Репин. Портрет Е. Д. Баташевой. 1891



характерности, как бы возведенной в идеал. Сарай, в котором разворачивалось действие, загроможденный крестьянской утварью, с просветом в поле, превращался в своего рода театральные подмостки. Одновременно художник особенно старался изобразить его во всей достоверности. Никогда прежде он не вспоминал столь часто молодых французских художников, не стремился так добиться той правды в передаче натуры, какую открыли они, воссоздать материальность предметного мира в единстве с атмосферой, запечатлеть прихотливое и неверное движение света и тени. Но слишком далек был Репин от грез французских художников, которые воспевали солнечное освещение и воздух, утверждая гармонию человека с природой. Так же далека от импрессионистической осталась его живопись. пристраиваясь в углу сарая, впиваясь взглядом в копны соломы, рассматривая груды инструментов, не упуская из виду и движения солнца, он в то же время строил в воображении психологический рассказ — думал о горе матери, жены, об оцепенелом равнодушии и спокойствии парня, о его покорности. Одним словом, Репин в этой картине словно разрывался между привычными традициями идеального «пейзанского» жанра и суровой доскональной правдой, лишенной всякой сентиментальности. В этом смысле картина являлась как бы своеобразным изобразительным соединением разных точек зрения членов кружка и происходящих в нем дискуссий. Но в итоге на этот раз особенно должны были быть удовлетворены академические учителя художника и те критики, которые сетовали по поводу чрезмерной низменности мотивов в картинах молодых художников. Несмотря на обыденность обстановки и облика героев, вся сцена была полна благообразия и какой-то умиленности. Новая картина Репина была кровно связана с мамонтовским художественным братством, с его верой, с «идеализмом».

Однако, как мы уже говорили, в этой картине были следы колебаний художника в отношении к этому «идеализму», и уже она давала основания для сомнения по поводу его полной верности ему.

Но не меньше поводов для подобных сомнений давало тогда и жизненное поведение художника. Из всех членов кружка Репин был

наиболее «вероломным» — в наименьшей степени принадлежал ему душой. Испытывая постоянную неутолимую жажду новых впечатлений, новых знакомств, он сближался с самыми разными людьми — учеными, артистами, общественными деятелями. Среди этих привязанностей самой главной стал Лев Толстой, дружба с которым уже серьезно отрывала Репина от их братства. В ту пору бывало, что Репин подолгу не являлся в дом на Садово-Спасской.

Эта дружба началась в 1880 году с долгожданного, обещанного Стасовым и все же неожиданного визита Толстого в мастерскую художника. Репина ошеломил тогда и облик великого писателя и реакция на его работы. Он был велик и в том, как смотрел картины. Это не был ласковый, нежный и жадный, алчущий радости и наслаждения взгляд Саввы Ивановича.., или трезво аналитический взгляд собратьев по профессии. Этот пронизывающий, точно просвечивающий произведение, полный беспощадной требовательности взгляд искал не мастерства и не красоты и радости, а совсем чего-то иного, определяющего ценность искусства с его точки зрения.

Может показаться странным, что Савва Иванович не сблизился никак с Львом Толстым и что писатель игнорировал мамонтовский кружок. Ведь были даже прямые поводы для сближения. На Садово-Спасской Толстой в те годы уже был дважды — по делам. Писатель находился в постоянном общении с братом Саввы Ивановича — Анатолием Ивановичем, владельцем типографий, в связи с изданием своих произведений. Все семейство Мамонтовых буквально благоговело перед автором «Войны и мира». Но при общительности Саввы Ивановича и его обаянии, при жадном интересе Льва Толстого к людям и его дружеских отношениях со многими членами кружка и близкими к нему людьми — он встречался со многими другими художниками, кроме Репина, и с Суриковым, и с Васнецовым — этого сближения не произошло. Сам Толстой мог его избегать. В образе жизни на Садово-Спасской и в Абрамцеве присутствовали те черты, которые он тогда сурово осуждал. Особенно же должен был его отталкивать культ пластических искусств и, как он должен был считать, внешней формы, который там царил.

Внутренняя душевная и духовная жизнь Толстого тогда становилась особенно сложной и противоречивой. Он решался оставить область художественного творчества и целиком уйти в область нравственных исканий в философско-религиозном плане. Стало созревать его «толстовское» учение. Одновременно формировалось и новое воззрение на искусство, которое он несколько позже выразит в своих статьях. Смысл искусства, его место в жизни человека, его задачи — все, что было так ясно и незыблемо прежде для Толстого-писателя, теперь пересматривалось Толстым — религиозным философом, моралистом. Позже Толстой писал:

«Время это, 1881 г., было для меня самым горячим временем разочарования в том, что в нашем мире признается искусством. Мне совершенно было ясно, что то [что] у нас считается искусством вообще, есть произведения праздности и роскоши исключительно, ненормально живущего класса богачей и так же мало может претендовать на значение искусства вообще, как неудобные модные костюмы щеголей и щеголих на значение народной одежды».

Надо себе представить, как могли принять подобные идеи в мамонтовском кружке! Уж когда вставала угроза самому существованию искусства — все они, его члены, были едины.

Следует отдать справедливость Репину — испытывая власть огромного обаяния Толстого, который с ним тогда особенно любил делиться своими мыслями, проверяя, быть может, себя, он находил силы противостоять собеседнику во всем, что касалось искусства, и тем самым отстаивал позиции не только собственные, но и мамонтовского братства.

Но Толстой был великим даже в своих заблуждениях. Даже в них потрясала эта огромная мера чувства личной ответственности писателя перед народом, страной, человеком, страстность его моральных исканий. Толстой заставлял жить и мерить жизнь по большому, по гигантскому, прежде всего, нравственному счету.

И. Е. Репин. Портрет С. И. Мамонтова. 1879


79



Впечатления нескольких недель, которые провел Репин с Толстым в связи с Всероссийской переписью населения, посещения домов по Смоленскому рынку и Проточному переулку, ночлежного дома, так называемой Ржановской крепости, совершенно заполонили художника. Он ходил с Толстым по этим участкам захваченный, ошеломленный. После Хитрова рынка особняк на Садово-Спасской казался бутоньеркой, подобной дачам на Неве под Петербургом, поразившим его контрастом с бурлаками в дни юности. Подчас и все их времяпрепровождение казалось ему чем-то противоречащим тому серьезному делу создания национальной школы, которое он возлагал на себя и своих товарищей. Карандаш Репина становился аналитическим, почти жестоким. Как не похожи были эти рисунки на нежные лирические портреты обитателей Абрамцева!

И быть может, в той жажде беспощадной правды, которая им начала овладевать уже к концу работы над «Проводами новобранца», была частица заряда, который он постоянно получал от общения с великим писателем. Во всяком случае показательно, что в пору работы над идиллической картиной «Проводы новобранца» Репин уже вынашивал замысел нового произведения, казалось бы, совершенно несовместимый с настроениями, которые им владели в Абрамцеве, когда он писал свою картину. В следующее лето художник уже целиком отдался этому замыслу и, возможно, поселился на этот раз не у Мамонтовых, а в Хотькове не только по бытовым, но и по творческим причинам.

Полотно, которое Репин собирался создать, должно было быть связано с теми же крестными ходами, которые он с интересом наблюдал на Украине и в России и уже запечатлел в эскизах. Но замысел коренным образом изменился. Главным стало не фанатическое изуверство духовенства и толпы. В работе над картиной, которую впоследствии художник назовет «Крестный ход в Курской губернии», привлекала прежде всего возможность развернуть необъят-

И. Е. Репин. Портрет Е. Г. Мамонтовой. 1879



И. Е. Репин
Букет. 1878

ную галерею типов, характеров в огромной массе участников шествия, представить объективный облик русского общества 80-х годов. При этом Репин решил отказаться от внешней чрезвычайности. Поразительное должно было открыться незаметно, постепенно, исподволь.

Быть может, в этом новом замысле выражалась и неприязнь, испытываемая художником к тупой, чревоугодничающей, торгующей Москве, и душевной, и духовной московской пустыне, в которой дом

на Садово-Спасской и Абрамцево были поистине оазисами; ненависть, которую разделял с Репиным Савва Иванович и которая даже послужила одной из причин возникновения их кружка. Но в основном творческие искания живописца были направлены куда-то совсем в другую сторону и подчеркнули обособленность Репина в мамонтовском объединении.

Уже во многом противоречило формирующейся эстетике кружка желание автора быть в картине беспощадно правдивым, абсолютно объективным. Могло насторожить даже выражение его лица, эта холодная пытливость, с которой он вглядывался в крестьян из соседних деревень или в представителей духовенства, приходящих в Абрамцево в недавно выстроенную при его непосредственном участии церковь. Художник, очевидно, успел забыть о том поистине «идеальном» настроении, которое царило во время совместного проектирования этой новой церкви среди абрамцевских елей. Только Савва Иванович вместе со Спиро слегка шутил тогда по поводу «божественного вида», который принял дом, называл все это «масонством» и, приезжая в Абрамцево, всякий раз нарушал атмосферу шумным пением и музицированием, которые затевал с Петром Антоновичем Спиро. При этом он называл себя «эллином» в противовес «черному духовенству».

Но в замысле Репина дело было уже не только и не столько в отношении к религии. Об этом свидетельствовали даже первые этюды и наброски, которые настораживали больше, чем настроение художника. Композиция еще не сложилась в его голове, а он уже принялся заносить в свои рабочие альбомы беглые зарисовки случайных встречных, а летом — писать этюды в Хотькове, а также Репихове и других деревнях вблизи Абрамцева.

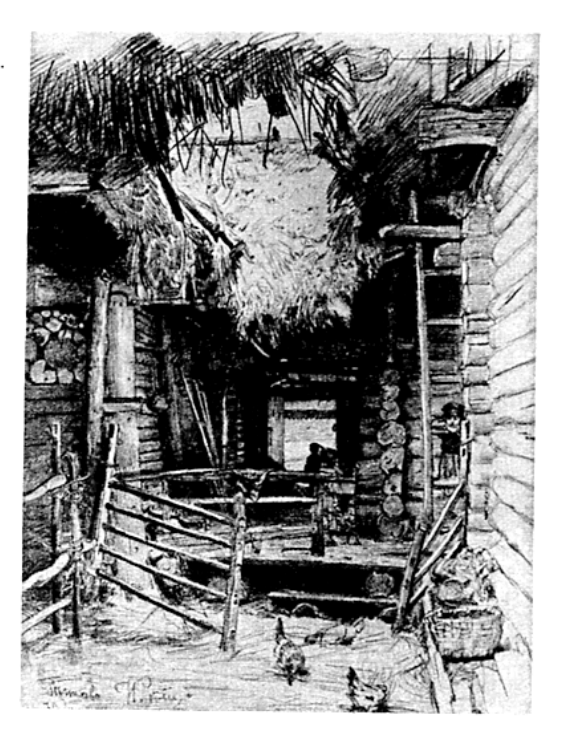
Странниц он встретил в жаркий июльский день по пути в Хотьково. Они шли, механически вытаптывая босыми ногами по пыльной дороге, не замечая расстилающейся вокруг благоухающей красоты, непричастные к природе, угрюмые, тупые, равнодушные ко всему на свете. На их лицах кликуш и сплетниц не запечатлелось ничего, кроме самых мелких житейских забот. Само олицетворение обыденнос-

ти — они не способны были вызвать к себе никакого сочувствия, жалости, не говоря о симпатии. И были какая-то беспощадность и холод в темном, сухом, написанном с фотографии этюде Репина. Кажется, не случайно он доверил все сначала запечатлеть фотоаппарату. Привлек внимание художника и выход монастырского «начальства» из деревянного дома с колоннами в Хотькове — торжественно спускающиеся по ступеням лестницы служители церкви, которые несли прихожанам, плотно окружившим дом, благостность и благолепие.

А за первыми персонажами будущего полотна уже виделась художнику огромная людская лавина, в которой будут двигаться его герои, странно приведенные в движение маленьким жалким изображением богоматери в руках одного из участников шествия, какого он еще не знал. Уже он набросал нелепый фонарь, его понесут впереди толпы. И за людской массой представлялся сероватым глухим фоном косогор с выжженной травой и пнями, да словно спитое бледно-голубое знойное небо — унылый пейзаж, совершенно не похожий на пронизанный солнцем дубовый лес одного из его прежних эскизов новой картины. Тупые и бесстрастные лица, которые были бы в вопиющем противоречии с красотой природы, вызывали желание укротить, успокоить солнце, веселую игру его лучей, избавиться от сочной зелени. По-видимому, решающим все же оказалось не тяготение живописца к пластической выразительности мотива. Этот голый косогор с торчащими пнями мог демонстрировать хищническое истребление лесов новыми хозяевами края — кулаками. И с другой стороны, как бы воплощать опустошение.

Но особенно повезло Репину с горбуном, которого он увидел однажды на перроне станции Хотьково, собирающим подаяние у богомольцев. В первый же момент, как горбун попался ему на глаза, Репин понял, что именно он станет главным героем его полотна и окончательно организует всю композицию. Опираясь на костыль, горбун виртуозно перебрасывал свое тело, снуя между нарядными разомлевшими людьми, одетый в бурую, потерявшую цвет одежду, деятельный и равнодушный ко всему на свете. В его сером землистом лице не было ни тени умиления, смирения. Взгляд был колючий, жесткий, хо-

И. Е. Репин
Крестьянский дворик.
Репихово. 1870



лодный. Потом Репин не раз встречал его в огромной толпе нищих, осаждавших гостей Хотьковского монастыря, заполнявших узкую улочку на подходе к тесным воротам, ведущим на монастырскую территорию. Только он и среди них был один, вырывался из их толпы вперед, появлялся везде, и даже там, куда не допускали его и ему подобных. Лицо калеки с колючим недобрым выражением говорило о сложном и противоречивом душевном мире — о вере, надежде, а еще более — об их утрате и глубокой беспросветной печали.



И. Е. Репин. Проводы новобранца. 1878—1879

С трудом уговорив горбуна позировать, Репин писал его портрет сначала на воздухе, потом в своей мастерской. Кстати, рядом с ним напряженно трудился над той же задачей юный ученик художника, внушающий ему большие надежды — Валентин, или, как все его называли, Тоша, Серов. Тогда он был еще целиком во власти обаяния учителя, и никто не подозревал, что пройдет несколько лет и он вступит с ним в творческую полемику как представитель молодого поколения, и именно «Крестный ход» послужит первым толчком для начала этой полемики.

Но в кружке некоторые сомнения по поводу картины возникали уже тогда. Мамонтовы, да и Поленов, навещая Репина в Хотькове, с настороженностью вглядывались в этюды Репина к будущему

произведению. Верность характеристик была поразительная. Но куда вел автор? Уже судя по первым его этюдам, в картине не будет не только ничего святого, в ней не будет никакого места и прекрасному. Исключится самое о нем понятие. Но более того, в холодной беспощадности своей правды художник, кажется, забудет об их стремлении к возвышенному «идеалу», об их «заоблачной» мечте.

И действительно, думая о своем будущем полотне, Репин словно давал ответ и мечтателям Садово-Спасской. Он констатировал исчезновение мечты и веры в религии и в жизни. Если в картине пойдет речь о жажде веры, то одновременно — и о ее невозможности, о недостижимости и о ненужности призрачного идеала, того отвлеченного идеала Добра, Красоты и Справедливости, которому поклонялись мамонтовцы. Для Репина это было искоренение всякого идеализма в своем творчестве, в самом себе.

Зато поддерживал и пестовал в ту пору идеальную мечту в мамонтовском кружке Виктор Васнецов. Он не был членом итальянской «семьи», но, познакомившись с Мамонтовыми, вошел в дом на Садово-Спасской прочно, навсегда.

Тогда в Москве он переживал серьезный творческий перелом. Этот перелом был подготовлен еще во время его короткого пребывания в Париже с Репиным и Поленовым, когда он написал портрет — тип русского крестьянина, напоминающего богатыря, и дал слово друзьям продолжить намеченные в нем искания.

После возвращения из Парижа в Петербург, погружаясь в полусонную одурь своих игроков в преферанс, томясь вместе с ними в заспанном сумрачном кабинете чиновничьего дома, расположенного где-нибудь на Васильевском острове или Петроградской стороне, опустошаясь от беспросветного уныния своих героев, Васнецов вдруг испытал потребность навсегда расстаться с этим миром и последовать по пути, который открывал его парижский этюд. Так возник «Витязь на распутье». Это был герой, пригрезившийся в Париже, но уже в жизненных обстоятельствах, в действии. «Витязь на распутье» сформулировал стремления художника — они заключались в поисках национального идеала.



И. Е. Репин. Странницы. 1878

И мастер обрел черты этого идеала в Москве, в первые же месяцы приезда. В неустанных прогулках по городу среди всей компании Васнецов выделялся одержимостью. Он не пристраивался писать этюды в Кремле, как это делал Поленов, не старался, как Репин, воочию представить ту или иную трагедию истории Руси, свершившуюся в соборах и монастырях, в палатах старой Москвы, с которой они знакомились. Но когда, высокий и худой, он отмерял длинными ногами километры, обнимая просветленным и одновременно сухим и требовательным взглядом то панораму Кремля со стороны

Кокоревского подворья, где жил первое время после приезда Репин, то храм Василия Блаженного, в нем проглядывала и какая-то светлая окрыленность и почти фанатическая одержимость человека, стремящегося к одному ему известной заветной цели.

В мамонтовском кружке эта мечта и эта цель в нем еще более выкристаллизовались. Здесь Васнецов мог с особенной остротой испытать желание забыть в себе просветителя-шестидесятника и в то же время получить поддержку в стремлениях с их «идеальностью» и национальным характером.

Васнецов мог «воспрянуть духом» и обрести уверенность в поддержке, едва попав в Абрамцево. Достаточно было взглянуть на новую мастерскую, построенную архитектором Гартманом. Не менее красноречива в этом отношении была баня, спроектированная Ропетом, — любимое детище хозяев дома.

Достаточно было и послушать сказителя Щеголенкова и посмотреть, с каким восторгом его принимали в мамонтовском кружке. Да, здесь мечтали возродить и утвердить русский национальный стиль, воскресить народное творчество. Постепенно станет ясно, как сложна и утопична оказалась эта задача, как переплетались тогда и путались между собой подлинно народные и национальные стремления с псевдонародными, шовинистическими. И культивирование так называемого стиля «рюсс» рядом с настоящим пониманием высоких традиций народного творчества — пример этому.

В мамонтовском кружке обрел Васнецов и замысел новой картины. Этому послужило «Слово о полку Игореве», которое он услышал однажды в доме на Садово-Спасской в исполнении Мстислава Прахова, брата Адриана — одного из самых страстных пропагандистов этого произведения и его переводчика.

Уже в том, что Васнецов решил написать не батальную картину в обычном смысле этого слова, а изобразить поле брани после сражения, снова проявлялась его близость к идеям, породившим кружок; в прославление доблести русских воинов и их готовности стоять за русскую землю вплетались философские размышления о жизни, смерти. Рядом, вместе, упали на землю русские и половцы. Но глав-

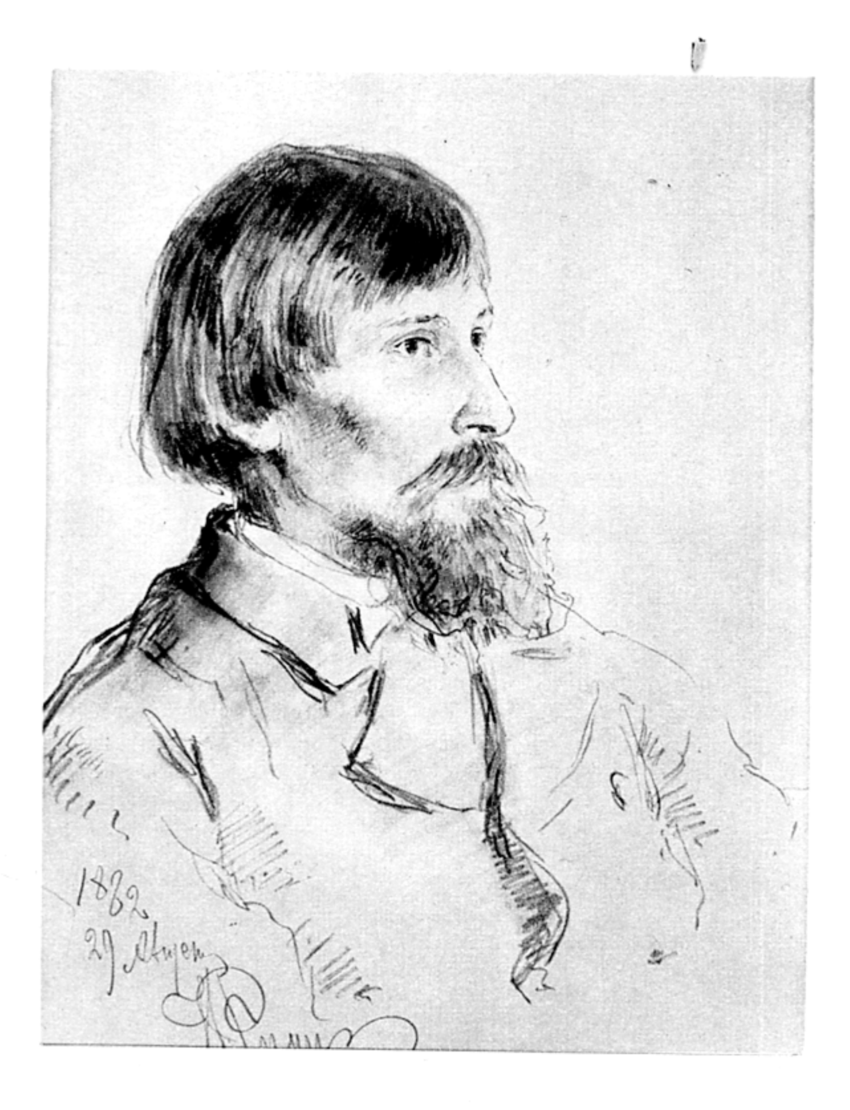
ной темой полотна стала доблесть защитников родной земли, а его идейным и композиционным центром — пожилой воин и юноша, почти подросток, которые должны были воплощать черты легендарных национальных героев.

Характерно, что в работе над картиной Васнецов отказался от привычного и испытанного метода творчества — он перестал обращаться к натуре. Этюды лежали где-то в стороне, забытые. Он писал по памяти, «от себя». Он, кажется, стал даже бояться этих конкретных, точных штудий натуры. Но не потому ли, что ощущал и сковывающую, мешающую воспарить силу этой власти? В манере художника пренебрегать теперь всем тем, что было для него недавно самым важным, появилась какая-то демонстративность. Это был вызывающе откровенный уход от той «искусности» искусства в представлении правды жизни, к которой все привыкли. Васнецов мог выглядеть и выглядел в глазах массы ценителей искусства грубияном-анархистом. Исчезли всякие подробности и детали. Вместо них появились крупные массы цвета. В лицах он не искал психологизма, в изображении пейзажа — воздушности, даже облака утратили свою «эфемерность», приобрели четкость форм. Зеленая трава с цветами стала похожа на деревенскую набойку. Но все это было своего рода переодевание, недаром Васнецов так много и подробно изучал костюмы и тщательно их зарисовывал. Искусство художника отвечало потребности и способности мамонтовского кружка мечтать, но одновременно — и конкретности и полной достоверности мамонтовской мечты. Васнецов ставил мечту, можно сказать, на твердую почву. Он творил идеал и при этом в глубине души был связан с землей, с той правдой, в которой все они воспитались. Теперь было ясно, что если их содружество покоится на базе эстетики, то одним из его оплотов должен стать именно Васнецов.

Было еще нечто в этой картине, импонирующее мамонтовцам. На фоне жухлой травы выделяются одежды мертвых и раненых —

И. Е. Репин. Горбун. Этюд к картине «Крестный ход». 1881




1882
27 Апрел

воинские доспехи русских, расцвеченные национальным орнаментом яркие азиатские костюмы половцев. Ложе мертвых — земля — празднично убрана, на зеленой траве вкраплены узором нежные ромашки и васильки. Воплощая трагический момент, художник уподобляет свою картину нарядному ковру.

При этом, несмотря на то, что в картине оказывалось немного героев, Васнецов видел ее огромной. И когда стал работать на большом холсте, представлял вокруг нее широкие стены, перед ней — массы зрителей и большое пространство, которым надо овладеть. Это ощущение вело его и когда он писал своего пожилого воина, огромное тело которого, распростертое «на зрителя», словно выходит за плоскость холста. Обо всем этом думал, сокращая подробности, прокладывая широкие полосы темнеющих облаков, «выкатывая» розовый шар заходящего солнца, «раскидывая» степной простор, увлекаясь узорочьем костюма. Одним словом, картина Васнецова, будучи станковым произведением, таила в себе стремление художника к монументально-декоративной живописи. Этим он прокладывал путь некоторым молодым членам мамонтовского кружка, идеям, которые овладеют ими лет через десять.

Мало кто понимал все это тогда. Картина Васнецова, показанная на выставке передвижников в Петербурге, вызвала поток насмешек и газетной брани. Васнецов стал первым «декадентом». Но среди немногих дальнозорких, кроме Чистякова — единственного ее сторонника из числа академиков, оказались мамонтовцы — Репин, Поленов и супруги Мамонтовы. Расположение Саввы Ивановича к картине и художнику было не только сильным, но и действенным, активным.

Живопись Васнецова с ее устремленностью к национальному идеалу и декоративно-монументальными тенденциями непосредственно отвечала его конкретным мечтам. Со свойственной Мамонтову деловитостью он немедленно решил применить творческие возможности художника и предоставить ему условия для произведений, о которых тот мечтал.

И. Е. Репин. Портрет В. М. Васнецова. 1882

По предложению Мамонтова Васнецов написал три полотна по интересующим его самого мотивам — «Ковер-самолет», «Битва со скифами», «Три царевны подземного царства», — которые должны были украсить помещение правления Общества Донецкой железной дороги. Савва Иванович уже заранее сиял, представляя себе, как согреется и преобразится сухое, холодное здание их акционерного общества, когда появятся там эти картины Васнецова. Какую возвышенную ноту внесут они в будничное течение жизни этого учреждения! И как подчеркнут они, сколь поэтична, прекрасна, патриотична эта строительная деятельность! Произведениям не суждено было попасть туда, куда они были предназначены. Большинство членов акционерного общества оказались свободными от иллюзий. Панно не соответствовали, по их мнению, деловому назначению здания.

Картины Васнецова украсили столовую дома на Садово-Спасской и комнаты особняка в Леонтьевском переулке, принадлежащего брату Саввы Ивановича — Анатолию Ивановичу.

НА ДОМАШНЕЙ СЦЕНЕ

Но никакого мамонтовского кружка, быть может, и не существовало бы, если бы не одно увлечение, которое все они дружно разделили и которое их спаяло. И в свою очередь, не их ли содружество породило это увлечение?

Как бы то ни было, в самом облике заново обставленного кабинета Саввы Мамонтова, готового к приему его новых друзей — художников и любителей музыки и искусства, как бы ощущалась и подчеркивалась необходимость найти сферу, в которой они могли бы выразиться коллективно, выступить в сотворчестве. И вскоре в этом кабинете такая сфера была обретена. Сначала то были коллективные чтения, которые учредили Савва Иванович и Мстислав Прахов.

Могло показаться удивительным, что этот человек «не от мира сего», застенчивый и замкнутый, с устремленным больше внутрь себя, чем вовне взглядом, похожий на какого-то средневекового алхимика, Мстислав Прахов сразу сошелся с шумным, простирающимся в разные стороны, устремленным вовне Мамонтовым. На самом деле были серьезные основания для их сближения. Страстный поклонник Гете и Гейне, переводчик персидского поэта Хафиза, знаток «Слова о полку Игореве», Мстислав Прахов, сочувствуя просветительству 60-х годов, вносил в него свои поправки.

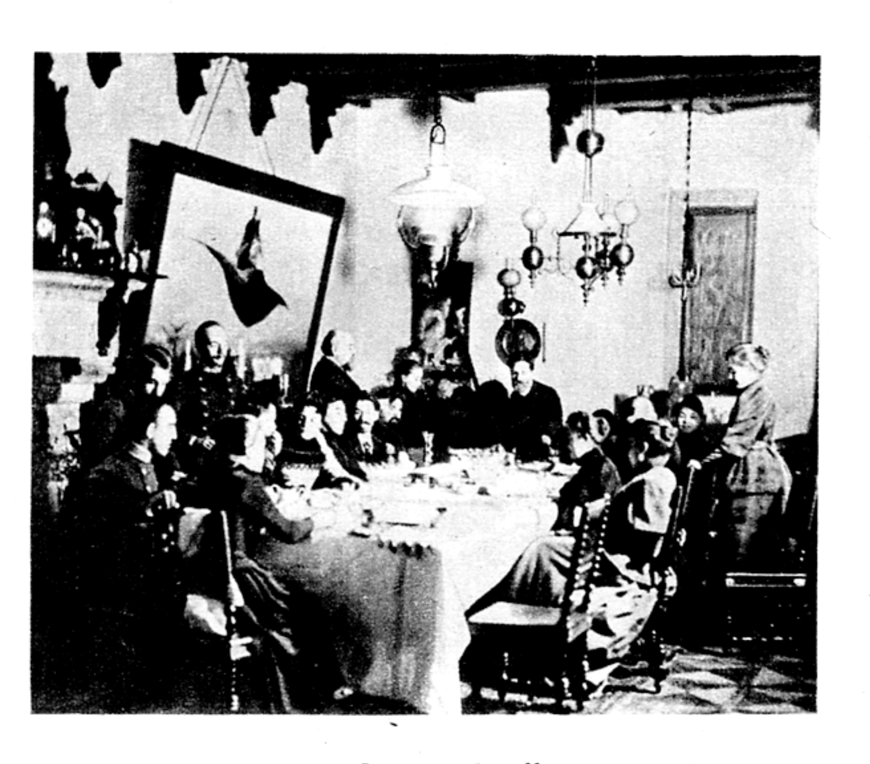
Чтения, которыми увлекся теперь кружок, были тесно связаны с эстетикой шестидесятников, но их смысл, внутренние цели становились иными. Прямая пропаганда конкретных социальных идей уступала место образному утверждению идей общечеловеческих и, что становилось особенно важно, проблемам эстетическим, пропаганде прекрасного. Это подчеркнул переход от чтений произведений классиков

мировой литературы к живым картинам, часто аллегориям, где на первое место выдвигалась пластическая выразительность и красота. Переход этот был настолько разительным, что все почувствовали наступление «новой жизни».

Можно сказать, что она началась в канун 1879 года, когда повторяли живые картины, поставленные Поленовым в Париже, на вечере у Боголюбова. Один из участников, племянник Елизаветы Григорьевны — Костя Алексеев (будущий замечательный режиссер К. С. Станиславский) на всю жизнь запомнил веселое происшествие при постановке картины «Апофеоз искусств», когда Зевс, пробираясь на вершину Олимпа, состоящего из комбинации стульев, в темноте зацепился за что-то плащом и в момент, когда зажегся свет, метался по сцене в полном неглиже, не мог забыть он, как валялся тогда за кулисами, задыхаясь от смеха, Савва Иванович. По-видимому, подобные недоразумения придавали дополнительную прелесть представлениям в глазах самих участников (и зрителей). Кажется, что результаты им всем были менее важны, чем сам процесс творчества, созидания и непринужденное веселье.

Живые картины утвердили в мамонтовском кружке подмостки, сцену, и скоро уже все, и маленькие и большие члены семьи Мамонтовых и друзья дома, не могли без нее жить.

Затем от живых картин перешли к театральным постановкам. Подняться на подмостки, «играть» влекла радостная атмосфера дома, постоянно подогреваемая здесь потребность утвердить свою внутреннюю свободу, «раскованность», полную непричастность к аскетизму предшественников, а также независимость от условностей и «приличий», от предрассудков мещанской среды. А насколько живы, кстати, в то время были понятия так называемых «приличий» и предрассудки, можно судить по отношению в среде купечества и московского мещанства к образу жизни дома Мамонтовых. Даже сослуживцы Саввы Ивановича — деловые люди — в ту пору стали косо посматривать на него. Одни пожимали плечами, смеясь, другие — с трудом скрывали раздражение. Уже в простоте обстановки его дома многим виделось нечто вызывающее.



В столовой у Мамонтовых. Фотография

Но влечение к сцене мамонтовцев имело и другую причину. Оно было проявлением пробуждающегося артистизма. Этот артистизм, вернее, стремление к нему, станет силой, страстью, во многом определяющими жизнедеятельность мамонтовского кружка. Дом на Садово-Спасской и Абрамцево, его хозяева будут способствовать пробуждению и раскрытию этой страсти. Сама атмосфера в доме была такова, что здесь каждый не только испытывал желание играть, но и об-

ретал в той или иной степени к этому способности. Нечего говорить о самом Савве Ивановиче. Имевший уже театральное прошлое, игравший в кружке любителей драматического искусства, опекаемом А. Н. Островским, он теперь встанет во главе театрального дела. Или о давнем друге Саввы Ивановича и его сподвижнике по артистическому кружку — Петре Антоновиче Спиро: он обладал незаурядным сценическим талантом. Но и Репин, и Поленов, и Васнецов не без успеха исполняли роли. А юный ученик Репина, готовящийся стать художником, Валентин, или Тоша, Серов, можно сказать, здесь обнаружил свою вторую, актерскую, натуру. Серьезный и немногословный, сосредоточенный на своей страсти к рисованию, он вдруг ошеломлял всех каскадом шуток и выдумок, способностью к игре и потребностью в ней.

И рядом с «признанными» в спектаклях участвовали простые смертные — Елизавета Григорьевна и дети, многочисленные родственники Мамонтовых, друзья и знакомые.

На подмостках «семья» как бы провозгласила единство своих членов на основе эстетики и этики и окончательно превратилась в кружок, сформулировала свои коллективные творческие цели. Являвшееся до сих пор еще в какой-то мере эфемерной идеей единство мамонтовцев получало конкретное выражение, утверждалось, прочно закреплялось. При этом сцена стала как бы аккумулятором переживаемого ими творческого брожения и в то же время своего рода лакмусом, которым проверялись их характеры, их склонности и, наконец, причастность к идее кружка.

Все они будут относиться к сцене по-разному. Но тогда театральные увлечения оказались не только цементирующей силой, но составили важнейшую сторону существования их кружка. Участники спектаклей выступали в различных ролях — они были и художниками, и актерами, и постановщиками, но главное — пребывали в процессе коллективного игрового творчества. Подчас в предпраздничный и

И. Е. Репин. Портрет М. В. Прахова. 1878



1е Августа
1878 г



И. Е. Репин. Чтение в Абрамцеве. 1878

праздничный период это игровое творчество на целые недели определяло их жизнь. Вот Савва Иванович буквально на ходу репетирует, сочиняет очередную пьесу. На ходу, то есть в перерыве между совещаниями в Акционерном обществе, где-нибудь в Министерстве финансов, между прозаическими делами по строительству железных дорог. Но эта необходимость «рваться на части», делиться между противоположными сферами деятельности не доставляла ему огорчений, напротив, только подогревала его. Он испытывал нечто подобное опьянению, когда, оторвавшись от деловых рабочих хлопот, мчался пере-

одеваться к спектаклю или садился дописывать кусок пьесы, еще не остыв от дебатов с министром. Федор Васильевич Чижов, который видел в Савве Мамонтове своего преемника в железнодорожном строительстве, не уставал восхищаться его разносторонней одаренностью, но постоянно ворчал на него за несерьезность, разбросанность. Современники и потомки упрекали и упрекают Мамонтова в легкомысленности и даже лени. Однако напрасно. Он, правда, редко заканчивал и шлифовал свои художественные творения, будь то режиссура или драматургия, но не всегда только потому, что ему недоставало прилежания или времени. Правда, в состоянии, казалось бы, полной поглощенности железнодорожными делами, его также не оставляли музы искусства: следы их посещений — стихотворные строки, беглые рисунки на его деловых бумагах, среди сводок и цифр. Известно, что он действительно не испытывал сильных страданий или угрызений совести, оставляя свое очередное художественное творение подчас незавершенным, и спокойно ставил точку на том самом месте, на каком его оторвало от искусства «дело»... Не творить Савва Иванович не мог и в то же время он не мог творить без значительной доли стихийной импровизации и дилетантизма. В этом была не только одна из важных черт его натуры, но и мамонтовского кружка как творческого явления в области театра.

Забегая вперед, скажем — это вполне соответствовало первой предварительной стадии преобразования театрального дела, которую представит мамонтовский кружок.

Но зато с этой театральной деятельностью было связано столько и такого рода радостей, каких не знал ни один профессиональный театр. Что стоил один только процесс подготовки спектакля! Эти недели опьянения, угара! Репетиции вместе с сочинением, дописыванием по ходу дела пьесы, созданием декораций и шитьем костюмов, этот сумасшедший темп, «скоропись», импровизация, которые так обожал Савва Иванович. Правда, не все разделяли эту любовь. Конечно, Елизавета Григорьевна — само воплощение правильности и порядка — раздражалась, нервничала. Но и ее в конце концов захватывал, подчинял себе этот праздничный вихрь, круговорот.



И. Е. Репин. Кавалькада в Абрамцеве. 1879

А потом результат — сами спектакли. Надо себе представить их особенную атмосферу. Маленький уютный театральный зал, всякий раз устраиваемый в комнатах, где текла повседневная жизнь хозяев дома и их друзей, заполненный родственниками, знакомыми, близкими. Надо было видеть их всех — зрителей и самих участников «действа». Здесь возникало представление, о котором мечтали театральные деятели разных эпох. Актерами могли себя чувствовать не только те, кто был на сцене, но и зрители. А между сценой и зрительным залом устанавливался особенный интимный союз.

Но сначала это были спектакли-концерты, ибо ставились пьесы, предназначенные не столько для игры, сколько для чтения. Такого рода представлением была хотя бы первая постановка «Камоэнс» Жуковского, состоявшаяся 23 августа 1882 года.

Мог показаться странным выбор пьесы: в пору расцвета драматургии — воскрешение малоизвестного произведения уже слегка забытого поэта. На самом деле этот выбор был далеко не случаен. Диалоги поэта и его сверстника и земляка богатого купца Кваведо, сын которого Васко Кваведо, вдохновленный Камоэнсом, мечтает быть поэтом, страстная исповедь самого юноши, сменившего отца у постели умирающего, были глубоко красноречивы. Это был спор о смысле жизни, столкновение двух противоположных точек зрения, в котором для мамонтовцев содержалось нечто весьма злободневное. Можно себе представить, как должен был радоваться, в частности, Савва Иванович! Дискуссия поэта и купца затрагивала его самого. Она была прямо о нем, о его метаниях от богини поэзии к богине торговли и строительства. Только Савва испытывал торжество — у него они в результате мирились, или, во всяком случае, он надеялся, что должны будут помириться...

А как удачно были выбраны исполнители главных ролей! Кстати, в этом выборе отражалось восприятие, понимание тогда мамонтовцами и их руководителем друг друга. Главную роль поэта исполнял Василий Дмитриевич Поленов. Сосредоточенному на проблемах общечеловеческого, вечного, склонному к мечтательности и меланхолии художнику она действительно очень подходила. Живо и весело исполнял сытого купца румяный, здоровый, всегда довольный жизнью и не мучающийся сложными проблемами Венцель.

Особенно же хорош оказался юный Кваведо — Наташа Якунчикова, двоюродная сестра Елизаветы Григорьевны. Она сыграла эту роль как никакую другую, можно сказать — превзошла самое себя. Но только самые близкие ей люди — Елизавета Григорьевна, Савва Иванович, Спиро — понимали причину особенной искренности в ее игре. Виноват был исполнитель главной роли. Может быть, этот спектакль способствовал перелому в его отношениях к исполнитель-

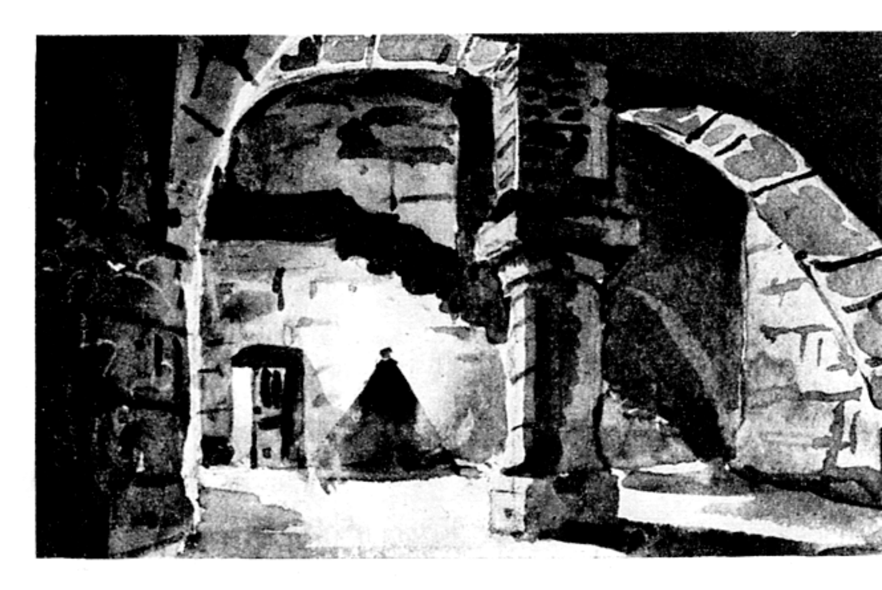
нице Кеведо. Во всяком случае, прошло всего лишь несколько недель и все благополучно утряслось. Было объявлено о помолвке Наташи и Дона Базилио, и мамонтовцы, по-видимому, вспомнили этот спектакль.

Тогда же, глядя на блистающую на сцене Наташу, Савва Иванович и Елизавета Григорьевна испытывали особое удовлетворение. Она, теперешняя, была, можно сказать, их произведением. Как писал ей спустя несколько месяцев Савва Иванович, они взяли на себя немалую ответственность в ее судьбе и много сил потратили на то, чтобы «пробудить в ней идеальную сторону, ибо без нее жить на свете гадко, ...отвлекая ее от меркантильной среды, где все взвешивается на рубли, из-под влияния людей, для которых поэзия, искусство, идеал — пустой звук, вызывающий улыбку...» Теперь они всеми силами содействовали тому, чтобы тайная мечта Наташи осуществилась, и уже представляли себе идеальное будущее — редкую в то время дружбу «с высокой подкладкой», «в высоком значении этого слова», по выражению Саввы Ивановича, которая установится между их семьей и будущей семьей Наташи и Поленова.

Не менее актуальна для кружка была поставленная драма «Два мира» Майкова, которая воскрешала момент из эпохи разложения античной цивилизации и возникновения на ее развалинах христианства, столкновение двух миров и мировоззрений. Нечего говорить, что импонировала им не только сосредоточенность автора на морально-этических и религиозно-нравственных проблемах, но и характер решения этих проблем. Мамонтовцы не были философами и не чувствовали себя таковыми (только Антокольского удостоили они этого «звания»), но, как уже говорилось выше, употребляя термины «материализм» и «идеализм», они видели в этом конкретные принципы отношения к действительности, этические нормы. Расчетливость, прозу, низменные материальные потребности — в одном случае, возвышенные духовные стремления и бескорыстность — в другом. В драме,

В. Д. Поленов. П. А. Спиро за роялем и С. И. Мамонтов. 1882





В. Д. П о л е н о в. Лиссабонский госпиталь. Эскиз декорации к постановке «Камоэнс» В. А. Жуковского. 1882

воскрешая далекое прошлое, Майков проводил параллель между ним и тем настоящим, в котором сам жил, утверждая их сходство, даже соответствие. Отрицая значение исторического материального прогресса, проповедуя вечную ценность свободы духа, открытой христианством, он считал, что откликается в иносказательной форме на коренные проблемы современной действительности. Отрицание материального прогресса несло в себе и пафос антибуржуазных настроений. По-видимому, эту иллюзию автора разделяли многие его современники. Не случайно, когда драма появилась в 60-е годы, она читалась в гостиных интеллигенции почти как нелегальная литература. Все

это не мешало Майкову в своей эстетической позиции оставаться «парнасцем», следовать девизу «искусство для искусства».

Была в произведении еще одна черта, притягательная для кружка. Характерно, что отклики критики по поводу пьесы оказались крайне разноречивы. Драма вызвала и протест прогрессивной части интеллигенции — за пародию в образе циника на материалистические идеи и ее одобрение — за порицание древнего развращенного Рима, очевидно, прообраз современной автору капиталистической цивилизации. Ценители же из лагеря реакционеров одинаково находили в драме основания для осуждения автора за явное качественное превосходство в решении образа безнравственного разлагающегося Рима над образом мира нравственного, христианского и для восхваления автора за утверждение, как писал один из критиков, «чисто христианских начал, от которых одних и можно ждать облегчения от мировых язв и умиротворения нашей жизни». Кажется, эта сбивчивость авторской позиции могла особенно тогда устроить мамонтовцев, если вспомнить, хотя бы, как называл себя эллином, язычником Савва Иванович, а Елизавета Григорьевна истово исповедовала христианскую религию, православие и восхищалась катакомбами римской Кампаньи. А в итоге для кружка в целом было характерно как бы колебание между обеими такого рода верами и желание их соединить. В этом отношении был показателен даже сам спектакль. Участники его, преклоняясь перед нравственным величием христиан, бичуя развратный древний Рим, в то же время в самом факте приверженности к театральной игре, в этих вечерах, как и в своих жизненных принципах, были или стремились быть «язычниками». Точнее, стремились быть. Почувствовать себя свободными, раскованными «детьми природы» не давала возможности сама пьеса, потому что пропагандистский элемент в ней одерживал верх над драматическим, поэтическим и эмоциональным, и их это пока устраивало. Резонерское начало в сильной степени присутствовало в драме и особенно отчетливо давало себя знать в образах христиан, в частности в образе Лиды, которую играла Елизавета Григорьевна. Но назидательность, дидактичность отмечали и характеры древних римлян, даже глав-



Афиша спектакля.

ного героя Деция. Понятно, как соответствовала такого рода произведению форма спектакля-концерта.

Эта форма отвечала и ярко выраженному любительскому характеру их театральных опытов в то время.

Любительство этой постановки заключалось и в другом. Она была рассчитана не только на союз зрительного зала и сцены, но на родственность их отношений, интимность этого союза. Правда, в спектакле участвовали два крупных актерских дарования — Костя Алексеев и Мария Климентова. Но остальные были и могли быть только любителями. И играли зачастую самих себя. И в спектакле было важно то, что зрители были знакомы со всеми исполнителями в жизни и радовались, узнавая в Лиде, героической христианке, этой полной нравственного самоотвержения и чуть резонерской роли, Елизавету Григорьевну. Или в римлянине Деции — Поленова. Отдавая Поленову эту центральную роль, Савва Иванович не преувеличивал его артистических способностей. Но не они решали распределение ролей в постановках. Обычное для Поленова напряженно-сосредоточенное или возвышенно-мечтательное выражение лица, репутация интеллигента, интеллектуала, его причастность к античной культуре с детства склонили Мамонтова к решению поручить ему воплощение образа главного героя драмы.

Не знаменательно ли, что роль циника досталась Репину? Как уже говорилось, в этом образе критики тогда видели пародию Майкова-«парнасца» на передовые материалистические взгляды молодежи. Не выразили ли члены кружка, пусть в шуточной форме, свое отношение к искусству художника? Насмешливый, язвительный циник должен был олицетворять здравый смысл и скепсис. И Репин охотно пошел им навстречу. Он играл с удовольствием. Но в выражении его лица, в лукавом взгляде пряталась насмешка, которая, кажется, уже вытекала не из роли, а как бы исходила со стороны, от него са-

В. М. Васнецов. Афиша к постановке водевиля «Черный тюрбан». 1884



Мизансцена постановки водевиля «Черный тюрбан». Фотография. 1884

мого. Если в этом образе действительно была пародия, то она снималась иронией, которую Репин вносил в исполнение роли. В этом он выражал свое отношение не только к образу, который воплощал, но и к любительским спектаклям вообще. Он считал все эти театральные увлечения пустяком и был высмеян товарищами по кружку в шуточной постановке — водевиле «Веди и Мыслети», приуроченной к торжеству по поводу помолвки одной из родственниц Мамонтовых. В ней они жаждали проявить свое язычество.

Этот водевиль, сюжетная завязка которого состояла в хлопотах по поводу испечения праздничного пирога, был, выражаясь современным термином, своего рода «капустником», в котором каждый из участников — Репин, Поленов, Неврев, В. Васнецов и другие — сыграл сам себя и высказал свои взгляды на творчество.

Но до конца язычниками чувствовали они себя, когда готовили и играли водевиль «Черный тюрбан».

«Черный тюрбан» — «Кровавая быль» написан был как экспромт, в честь приезда в Абрамцево Спиро и Серова. Участники постановки буквально бредили им, наслаждаясь на репетициях, предвкушая спектакль. Такого бурного веселья не знал даже особняк на Садово-Спасской. Это была попытка сатиры, но в облике вызывающе бессодержательного спектакля, чепухи, полной обаяния, дающей повод для шуток, юмора, а главное, для полного внутреннего раскрепощения, игры и перевоплощения. Такой спектакль, разумеется, был немыслим десять лет назад. Он обладал программным характером. В «Черном тюрбане» особенно чувствовалось, что идеи просветительства в привычном значении этого термина были не единственными, которые вдохновляли членов кружка в их театральных опытах.

Постановка этой пьесы, как и других, ей подобных, сочиненных на ходу Саввой Ивановичем, была данью так называемой «вечной театральности». Поток веселья, исторгаемый во время подготовки спектакля, был настолько силен, что захватил даже серьезного Васнецова. Созданный им эскиз афиши, испещренный восточными письменами, с горой черепов, страшным оскаленным лицом бандита, держащего отрубленную голову и нож, с которого капала кровь, и сейчас заставляет почувствовать эту радость, это языческое простодушное веселье, которые тогда царили.

Но особенно упивались «Черным тюрбаном» молодые. Серов носился как в угаре, то играя Фатьму на сцене, то бросаясь за кулисы, чтобы воспроизвести ржание коня, свист соловья или впорхнуть на сцену в балетной пачке. К этому времени он имел уже порядочный стаж игры, начатой им еще в роли амура в живой картине «Апофеоз искусств». На подмостках он становился неузнаваемым. У него был,



В. А. Серов. Ферраши. Набросок мизансцены к постановке водевиля «Черный тюрбан». 1884

несомненно, актерский талант. И к тому же какая-то постоянная неутолимая потребность «расковываться», перевоплощаться, «играть».

Сильнее ли других он жаждал освобождения от гнета условностей повседневной жизни и быта и острее испытывал, ощущал этот гнет или было еще что-то, что заставляло его постоянно «паясничать» в жизни, «представлять»? В этом он вскоре обретет себе соперника — Костю Коровина... Смысл же подобных влечений мы сможем уяснить несколько позже.

Нечего говорить, что в мамонтовском кружке заняли свое и весьма важное место дети. Таков был кружок с его интимным камерным

и семейным характером. Ради кого же иначе был бы здесь дух мечты, объединившей всех его членов, их надежды, влечение к эстетическому воспитанию. Ради кого все это было? Дети Саввы Ивановича и Елизаветы Григорьевны, племянники и племянницы и, наконец, увеличивающееся потомство художников, все они — Савва Иванович звал их «вермишелью» — наводняли дом на Садово-Спасской и Абрамцево и составляли своеобразную детскую колонию. Маленькие мамонтовцы вели свою веселую жизнь, но рьяно исповедовали, заразившись от взрослых, культ творчества, испытывали постоянную жажду созидать. Так, например, соревнуясь с самим Антокольским и его учеником Саввой Ивановичем, они в один прекрасный день решили долепить каменных идолов, привезенных из донских степей.

«Что ты создал?» — этот вопрос бытовал не только во взаимоотношениях между взрослыми, но и между детьми. Они с увлечением играли в свои шумные игры — «казаки-разбойники» и другие. Но еще больше любили играть на сцене.

Детский театр занял особое место в эстетике мамонтовского кружка. Было особое обаяние в этих детских спектаклях и для взрослых. Они являлись как бы самим воплощением живой непосредственности и ее олицетворением. Специально для детей Савва Иванович написал трагедию «Иосиф» на библейский сюжет. Роли исполняли дети Репина и Мамонтовых. Надо было видеть эти трогательные фигурки, облаченные в восточные одежды, выражения хитрости и коварства или верности, самопожертвования, доброты на ребячьих личиках! В связи с этой постановкой возник горячий спор между Саввой Ивановичем и Елизаветой Григорьевной. Савва Иванович испытывал особенную потребность приобщать младшее поколение к театру и... давать детям недетские сюжеты. Дети словно очищали старые, избитые, стертые сентенции библейских притч. Недаром говорят — «устами младенцев глаголет истина». Елизавета Григорьевна же с ее неукоснительными принципами педагогики негодовала на легкомысленность своего мужа, заставляющего детей произносить то, что они не могли или не должны были понимать. Она играла, как сама выражалась, неблаговидную роль цензуры или полиции.

Но при всем том мамонтовский кружок не стал бы явлением искусства, если бы не работа художников, и не в качестве актеров, а в их прямых и непосредственных ролях.

Все это началось невинно, с живых картин. Тогда Савва Иванович, глядя на работу художников, предчувствовал, какие возможности в преобразовании постановок откроются, если на сцене дать волю его друзьям. Это поняли и художники. Но воспользовавшись живыми картинами, как своего рода троянским конем, они не только проникли на сцену, но и собирались занять на ней место гораздо более значительное, чем им всегда полагалось. Если бы тогда актеры и режиссер это осознали, то имели бы полное основание для волнений. Они могли бы почувствовать непрочность своего положения в театре. Художники готовились завладеть сценой, стать главными ее хозяевами. Но в то время, созерцая первые постановки, ни те ни другие не осознали еще этой опасности и искренне радовались. Если не все обстояло благополучно с исполнителями ролей — актеры-любители оказывались не всегда на высоте, то благодаря работе живописца, благодаря зрительно-пластическому началу — декоративному заднику, костюмам, бутафории — выходило произведение не только законченное, но и создавался целостный, приподнятый образ.

Постановкой, которая до конца открыла всем на это глаза, стала «Алая роза» — сказка, инсценированная Мамонтовым, которая сначала шла как драматический спектакль, а позже была превращена в оперу композитором Кротковым и также поставлена на домашней сцене. Единодушно самой яркой стороной этой постановки были признаны декорации художника Поленова. Сцена не видела еще подобного рода оформления спектакля. И еще никогда зрители не испытывали такого рода ощущений от его созерцания. За раздвинувшимся занавесом оказались подлинные пейзажи Испании, в которую Савва Иванович перенес действие сказки, картины, начисто уничтожающие обычную в театре условность декораций. Зрители радостно обнимали взглядом подлинный пейзаж с каменистыми склонами за оградой, с ложащимися повсюду естественными, как в жизни, голубоватыми тенями и яркими бликами солнца, словно поднимались



В. Д. Поленов. Долина в Дофане. Эскиз декорации и мизансцен к постановке «Иосиф» С. И. Мамонтова. 1880

по широкой каменной лестнице к громоздкому дворцу чудовища, радовались полному исчезновению той искусственности, «неправды», которую привыкли видеть на сцене. Живописец щедро делился с театром своим опытом и умением. Конечно, это были опыт и умение не театрального художника, а живописца-станковиста. Изображения в декорациях были столь же доступны зрителю и радовали его, как картины на передвижных выставках. Но только во много раз увеличенные и воспринимаемые одновременно массой зрителей, эти изображения приобретали новые черты. Происходило своего рода перерож-



дение станковых картин, которое оказывалось желанным не только для зрителей, но открывало новые перспективы перед художниками.

Отдавали ли себе отчет тогда те и другие в том, как много опасностей для театра здесь таится и как много трудностей еще впереди предстоит? Кажется, что эти декорации заставляли поверить в действительность сказки с излишней прямолинейностью. В них ничто не завораживало, не заставляло томиться ожиданием, предчувствием неведомого, негаданного. Поленова трудно было бы упрекнуть в отсутствии юмора и воображения в жизни. Но казалось, какая-то неведомая сила сковывала его в творческой практике. В ней оторваться от своих конкретных зрительных впечатлений, от натуры, найти новые необычные связи между явлениями он не мог. И таковы были и его декорации. Они создавали на сцене яркие и правдивые картины. Но они не подхватывали свободного веселья, импровизации, безудержной шутливости, которые занимали в спектакле не менее важное место. Шутливости, которая могла бы придать всему некоторую относительность. По существу в них отсутствовала театральность. В этом Поленов особенно ярко отразил характер мамонтовского кружка на первом этапе его развития и переходный характер его веры вообще. Недаром с преодолением этой черты будет исчерпывать себя и кружок. Но пока эти декорации были истинным откровением для искусства сцены. Они заставили всех понять, как много может сделать живопись в театре, и, может быть, задуматься о том, сколько ей еще предстоит сделать.

Особенно счастливой, имевшей большие последствия в жизни кружка, оказалась идея поставить «Снегурочку» Островского.

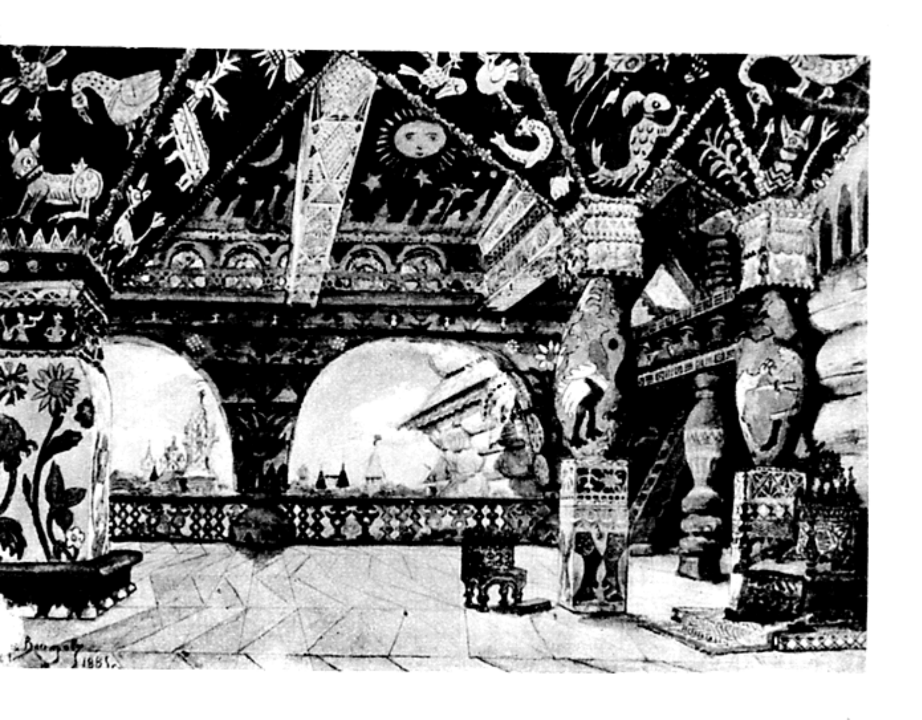
Мамонтовцы могли только удивляться, как они прежде не догадались это сделать. Вся трогательно-нежная и забавная, освещенная юмором история Снегурочки и царство Берендея, где развертывалось действие сказки, казались созданными для мамонтовского

Надя, Таня и Юра Репины в постановке «Иосиф» С. И. Мамонтова. Фотография. 1880

кружка. В этой постановке удовлетворялась и его потребность в веселой игре и тяготение к вымыслу вообще, а к русскому фольклору, к национальным народным истокам красоты в особенности. Важно было то, что эта сказка оказалась тесно связана с натурой, реальными впечатлениями. Островскому пригрезились Берендеевка и ее обитатели в соседних с его имением Щелыковым деревушках. С равным правом можно было найти эту обетованную страну в Абрамцеве и его окрестностях, увидеть «берендеев» в жителях соседних деревень. «Снегурочка» откликалась на серьезные проблемы национальности и народности именно в той театральной и сказочной форме, которая, как бы оживляя, поэтизируя их, должна была особенно импонировать мамонтовскому кружку. Разумеется, притягивал мамонтовцев и образ Берендея — этот образ «дурашливого» доброго царя, главная забота которого красота и сердечные тайны его подданных. Когда простодушный царь озабоченно обсуждал любовные драмы Купавы и Мизгиря, Леля и Снегурочки, у них, несомненно, возникали некоторые ассоциации с действительностью в том общечеловеческом аспекте, который их всех как мамонтовцев устраивал.

А рассуждения Берендея о назначении искусства, когда он расписывал собственные палаты! Как должны были радоваться они этой светлой примиряющей иронии, одинаково относящейся и к так называемому серьезному искусству, посвященному животрепещущим проблемам современности, и к «искусству для искусства». Берендей лучше, чем кто бы то ни было, подтверждал неразрешимость их споров и словно успокаивал, убеждал в том, что иначе и быть не может.

Да, это была истинно мамонтовская постановка! Не случайно, в кружке нашелся и несравненный исполнитель роли Берендея. Им оказался Спиро, словно созданный играть царя сказочной Берендеевки. Вот когда он пленил всех и в полной мере раскрыл свой актерский талант. Это был прирожденный комик — он был смешон, ироничен, лукав, сохраняя полную невозмутимость и спокойствие. Не меньше увлекали Бобыль и Бобылиха с их нагло-простодушной расчетливостью и корыстью. Бирючи — самозабвенно-старательные, подвыпившие, с распухшими носами, в кафтанах, с напомаженными



В. М. Васнецов. Палаты Берендея. Эскиз декорации к постановке сказки А. Н. Островского «Снегурочка». 1885

волосами, по свидетельству многих очевидцев, смешили до слез и были, кажется, списаны с натуры. Переполнили чашу восторга зрителей «берендеи» — живая толпа людей, одетых в национальные костюмы; когда они заполнили сцену, аудитория разразилась шумными аплодисментами. Суриков восторженно кричал «браво», упивался зрелищем Репин.

Можно представить себе, насколько сильны были страсти при постановке «Снегурочки». С «легкой руки» Саввы Ивановича на под-



Бирючи.

мостках в роли Деда-Мороза оказался Васнецов! Это была удивительная театральная метаморфоза, возможная только в мамонтовском кружке. Потому что Васнецов, казалось бы, всем своим существом истого православного христианина, всем своим воспитанием в семье и духовной семинарии должен был испытывать чувство неприятия этого светского театрального «лицедейства». Но вступив на сцену, окруженный шумными, радостными «берендеями», он очень скоро почувствовал себя в роли. В белой, прошитой серебром рубахе, с развевающейся бородой, приговаривая низким голосом «любо мне, любо», он летал по сцене — темпераментный, стремительный, полный грозного веселья — настоящий Дед-Мороз.

И все же самой яркой и характерной стороной мамонтовской постановки «Снегурочки» оказались декорации и костюмы, которые и сделали ее новым словом в театральном искусстве. Шедшая уже свыше десяти лет на сценах императорских театров в чуждом ей роскошном «псевдорусском» маскарадном облачении, теперь, наконец, она приобрела соответствующий ее существу облик.

Мамонтову не пришлось долго думать над тем, кому поручить оформление «Снегурочки». В свою очередь и Васнецов обрадовался этому решению. Правда, причины радости до конца ему должны были стать более ясными позже. На первых порах была желанна встреча с поэтическим вымыслом, с мотивами русского фольклора и реальной жизни, и он с вдохновением писал декоративные задники — опушку леса, голубую, залитую лунным светом снежную равнину с деревушкой вдали, лес, дворец царя Берендея. Дворец, особенно пленивший всех — весь разукрашенный, расписанный языческими мотивами, живо напоминал игрушки богородских резчиков и древнерусские терема, которыми вдохновлялся художник.

Но не меньше, а, может быть, еще более, чем декорации, были мамонтовскими костюмы. Они достигали соединения достоверности

В. М. Васнецов. Бирючи. Эскиз костюмов к постановке сказки А. Н. Островского «Снегурочка». 1885

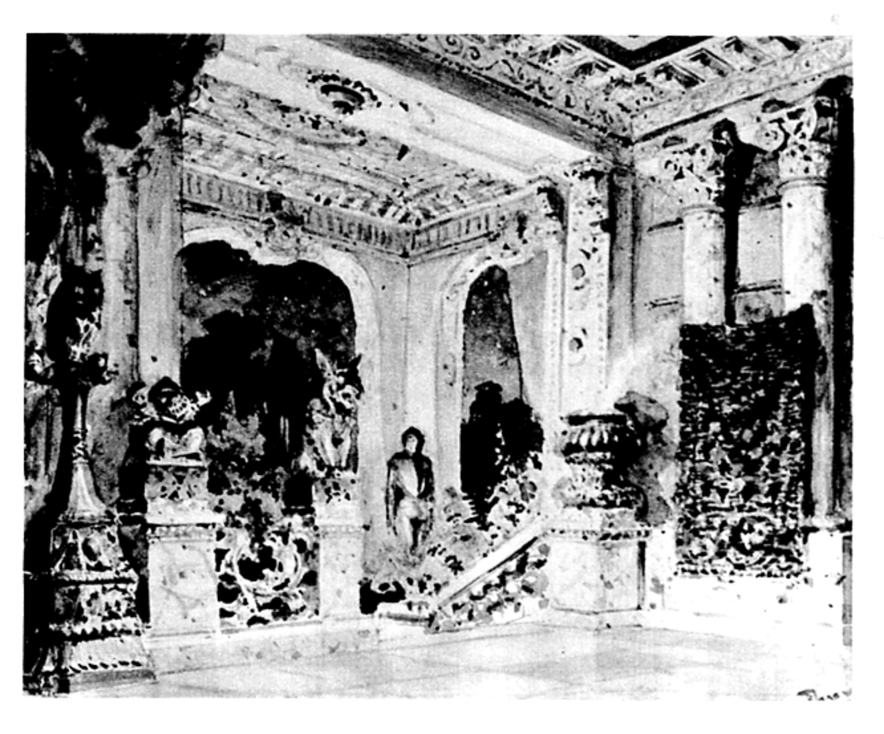
и фантазии самым доступным способом. Васнецов использовал в них мотивы подлинной народной одежды, реально бытующей, которая обладала такой нарядностью и необычностью в условиях современной жизни, что с полным правом могла казаться сказочной.

Своего апофеоза достигла «Снегурочка» два года спустя в оперной постановке. Берендеи и другие участники спектакля были одеты уже не в сочиненные, а настоящие национальные костюмы, привезенные из Тульской губернии, в них нарядила участников спектакля при содействии Васнецова сестра Василия Дмитриевича, молодая художница Елена Дмитриевна Поленова.

Зрителям трудно было ответить на вопрос, быль или вымысел представили им на сцене кабинета Саввы Ивановича Мамонтова. Происходящее было сказкой, взятой из гущи народной жизни и нерушимо с ней связанной, ею обоснованной, ею пронизанной. Спектакль утверждал, что чудо живо среди повседневности. Это был первый этап существования мамонтовского кружка, и Васнецов ярко его представлял.

Но, возможно, работа над оформлением «Снегурочки» пробудила у художника и некоторые иные надежды. Нельзя было бы сказать, что он как-нибудь особенно драматически переживал свой крутой поворот от жанра к былинному эпосу. Он сам свидетельствовал, что поворот назрел давно и свершился спокойно и естественно. И все же полное забвение былой потребности в остром наблюдении человеческих характеров, черт быта, переход из конкретной действительности, где управлял его зоркий глаз и аналитический ум, в сферу, подвластную воображению, требующую вымысла или во всяком случае домысла, — могло ли это быть так уж легко?!

Мучило же Васнецова в работе над жанровыми картинами фатальное исчезновение в его искусстве красоты и поэзии. Не потому ли он обратился к эпосу? Но эпические герои художника были по существу антиподами жанровых — красота и поэзия достигались с помощью костюмирования и исключения или сокращения характерных конкретных черт. Мог ли Васнецов не ощущать в таком случае потребности конкретизировать и оживить свое прекрасное? А если та-



В. Д. Поленов. Волшебный зал. Эскиз декорации к опере Н. С. Кроткова по пьесе-сказке «Алая роза» С. И. Мамонтова. 1883

кого рода чувства он испытывал — приобщение к подмосткам могло принести ему неожиданную радость. Он испытал ее, когда задники были водворены на сцену и когда по ней задвигались герои «Снегурочки», засуетились шумные «берендеи». Декорации вовлекались в действие, в игру и тем самым приобретали большую жизненность, внутреннюю динамику. Чего стоил один только театральный свет!

Но особенно важной для Васнецова оказалась обретенная им возможность увидеть свою живопись в массовой аудитории, на больших стенах. Быть может, только тогда, когда, вооружившись огромными кистями, стал работать над декорациями, он с особой силой почувствовал, ради чего сокращал подробности, обобщал цвет, искал нарядности и метафоричности «речи» в своих картинах, иными словами, осознал себя как художника-монументалиста. Правда, условия подмостков в чем-то и мешали проявлению этого самого главного, о чем он мечтал. Достаточно отличается театрально-декорационная живопись от монументально-декоративной уже тем, что одна рассчитана на вечность, у другой — судьба мотылька: блеснуть во время спектакля и исчезнуть. А вдобавок сцена с ее лицедейской природой таила какой-то яд — готова была придать относительность образу. Правда, скорее всего Васнецову тогда подобного рода соображения не приходили в голову — теоретизирование не было его стихией. Но не случайно он в будущем остался далек от театра — очевидно, действовал творческий инстинкт.

Смогут почувствовать и осознать все это более отчетливо новые молодые члены мамонтовского кружка. И кстати, эти коварные черты театральной живописи будут в какой-то мере отвечать их устремлениям. Но о молодых мамонтовцах речь пойдет ниже.

После этих драматических постановок Савва Мамонтов неоднократно предпринимал на своей домашней сцене попытки постановок оперных. Уроки пения в Милане не забылись. Надо сказать, что он несколько преувеличивал свои вокальные данные, да и силы многих своих партнеров — Спиро и других. В любительских оперных спектаклях «накладок» было еще больше, чем в драматических. В постановке оперы «Алая роза» зрители с тревогой ждали каждую минуту «петуха» то от него, то от какого-нибудь другого исполнителя. Спасла тогда спектакль полная огня и юмора игра Спиро—Альмериго, облаченного в костюм «лунного цвета», с бантиками, которых ему удалось добиться от художников, и проникновенное пение Гальнбек — исполнительницы роли Бьянки, будущей профессиональной певицы и артистки Частной оперы.

Но все эти недостатки постановок не очень беспокоили Савву Ивановича. Цель, которая уже предчувствовалась им как главный смысл его будущей театральной деятельности, позволяла ему смотреть на них сквозь пальцы. Он стремился превратить оперу — костюмированный концерт, каким она была до сих пор, в драму.

Насколько новыми и значительными были его первые опыты в этом направлении на любительской сцене, можно судить по следующему факту: в 1884 году он был привлечен к работе с артистами Малого театра над решением в жанре мелодекламации «Манфреда» Рубинштейна для исполнения в консерватории в юбилей автора. То, что Федотова вспомнила в критический момент и посоветовала обратиться к нему за помощью как к постановщику, ярко свидетельствовало о высокой оценке уже его первых опытов на поприще музыкального театра. Он оправдал доверие — «Манфред» прошел с огромным успехом. Мамонтов приобретал славу оперного режиссера.

В удаче его опыта решающим оказалось особое, неповторимое свойство его таланта, которое в то время еще только начало развиваться. Мы сможем осознать его позже, когда оно выразится отчетливо — во второй период Частной оперы. Именно тогда оно сыграет едва ли не решающую роль в формировании того творческого явления в истории театра, которое представляет мамонтовская опера. Забегая вперед, только скажем — в сложении этого свойства важную роль сыграли друзья Саввы Ивановича — художники — члены мамонтовского кружка.

Все более расширяющиеся и углубляющиеся интересы, захватывавшие Савву Ивановича и художников на поприще театра, убеждали в том, что любительством дело не может и не должно ограничиться. Еще долго, в течение ряда лет, будут по традиции по праздникам в доме на Садово-Спасской и в Абрамцеве продолжаться любительские спектакли. Но свое дальнейшее развитие рожденные в них творческие идеи получат не здесь, а в иных условиях — профессиональной сцены.

РОЖДЕНИЕ ЧАСТНОЙ ОПЕРЫ

В 1885 году Савва Иванович совершил своего рода творческий скачок от театрального любительства к профессиональному театру. Счастливое стечение обстоятельств? Скорее, назревшая необходимость. Едва в 1883 году была отменена монополия императорских театров в столицах, как Мамонтов оказался тут как тут. Он организовал оперу, которую стали называть мамонтовской, или Частной, и противопоставлять казенной опере императорских театров.

Вначале она помещалась в доме Лианозова в Камергерском переулке, в здании, где теперь находится Московский Художественный театр. Потом перешла в театр Шелапутина, в будущем — театр Незлобина (в наши дни в его помещении расположен Центральный детский театр), а во второй период своего существования, когда был построен театр Солодовникова (в настоящее время здание Театра оперетты), обосновалась там.

В своем оперном театре Мамонтов поставил целью пестовать молодые дарования и пропагандировать русскую оперную музыку. Правда, скоро Савве Ивановичу пришлось отдать себе отчет в том, что посвятить свой театр целиком русской национальной музыке он не сможет. Только поддерживая свой театр с помощью итальянской оперы и европейских знаменитостей, Мамонтов приобрел возможность постепенно приучать русскую публику к своей национальной оперной музыке.

Итальянская опера! Все сходили тогда по ней с ума. И Мамонтов дал возможность своим соотечественникам услышать лучших европейских певцов — Мазини, Таманьо, Девойда, Ван-Занд, новые произведения западноевропейских композиторов — оперы «Отелло»

и «Аида» Верди, «Кармен» Бизе, «Паяцы» Леонкавалло, «Фауст» Гуно и другие. Как бы то ни было, задачи были поставлены большие. Театр выходил в широкую жизнь.

Очевидно, в творческом шаге Мамонтова по организации оперного театра немало были повинны и его друзья-художники, которые окрыляли его и укрепляли уверенность в возможностях и значительности его театральных идей. Однако по поводу оперного театра в пору его организации были нескончаемые разногласия и между ними и между супругами Мамонтовыми. Надо сказать, что беспокойство Елизавета Григорьевна да и некоторые члены кружка, особенно Васнецов, стали испытывать еще тогда, когда Савва Иванович затеял оперные любительские спектакли и в поисках участников с голосами был вынужден значительно расширить число исполнителей. В доме появился чужой, «не наш», как выражался Васнецов, народ, и вместе с ним они почувствовали угрозу, нависшую над теплым, интимным, свитым с таким старанием гнездышком. Быть может, к этому времени Елизавета Григорьевна стала укрепляться в сомнениях, которые и прежде ей слегка отравляли удовольствие от домашней сцены. Не следует думать, что она полностью разделяла взгляды некоторых педагогов-пуритан, считающих, что игра на подмостках вредна юноше, так как взывает к суетным страстям человека, к его желанию «поднять себя», то есть развивает тщеславие и чванливость, а представление и перевоплощение, связанные со сценой, воспитывают склонность к фальши, лицемерию. Она ведь сама охотно участвовала в любительских спектаклях. Но Елизавета Григорьевна была твердо убеждена, что детям противопоказан, отрывает их от серьезных занятий, отравляет дух богемы, утвердившийся на Садово-Спасской в связи с театром.

А главное, глубокую неприязнь вызвала в ней некая особая, так называемая закулисная и глубоко порочная в ее представлении сторона театральной жизни.

Однако рождение театра было уже предрешено всем их прошлым, в котором они сами принимали участие. И когда дом на Садово-Спасской стали заполнять шумные и непосредственные, слишком сво-

ЧАСТНАЯ ОПЕРНАЯ ТРУППА
ВЪ МОСКВѢ
Н. С. КРОТКОВА.
(Русскій театръ, Газетный переулокъ),
ВЪ СРЕДУ, 9 ЯНВАРЯ,
имѣетъ быть исполнена

РУСАЛКА

Опера въ 4-хъ дѣйствіяхъ, соч. Даргомыжскаго.

Новыя декораціи художниковъ гг. Левитана, Янова и Васильева. Костюмы первыхъ сюжетовъ и декорація „Подводнаго царства" по рисункамъ В. М. ВАСНЕЦОВА. Танцы г. Манохина.

Дѣйствующія лица:

[illegible]

Капельмейстеръ г. ТРУФФИ.

Афиша к опере А. С. Даргомыжского «Русалка». 1885

бодные и бесцеремонные, по мнению Елизаветы Григорьевны, итальянские гастролеры, «чужестранцы», как она их называла, стало уже совершенно ясно, что в кружке пробита какая-то крупная брешь, что он навсегда перестал быть тихой и замкнутой, единственно для его членов гаванью.

То, что оперный театр представляет угрозу кружку, стало еще более очевидно и потому, что часть членов кружка испытывала явное

поползновение выйти за его границы и тянулась к «чужакам». Это относилось в первую очередь к молодым мамонтовцам (в частности, Константину Коровину, Серову, Врубелю, Остроухову). Наверное, в той римской «семье» они совсем бы не привились. Они появились уже не в «семье», а в кружке. Мало того, в пору назревающих и в нем перемен. И если эти перемены были закономерны и неизбежны, то осуществились они впоследствии во многом стараниями его новых членов. Позже станет очевидно, как опрометчивы по отношению к братству были старшие мамонтовцы, принимая молодых и еще радуясь их приходу! Потому что роль молодых художников в жизни кружка оказалась весьма двойственна. С их появлением эта жизнь, несомненно, обогатилась. И в то же время в своей творческой деятельности, тяготея за его пределы, они по существу расшатывали его устои. Молодые оказались тесно связаны уже не столько с кружком, сколько с художественными явлениями, порожденными им.

Но в первый период существования Частной оперы — этого детища мамонтовского кружка — кружок еще был в силе, и заботы по ее формированию делили поровну старые и молодые. Рядом со старейшими мамонтовцами — Васнецовым, Поленовым — выступали Левитан, Коровин, Остроухов, зачастую в качестве помощников и исполнителей.

Постановкой, отметившей рождение первого русского частного оперного театра, стала «Русалка» Даргомыжского. Профессиональный театр — это уже не домашние спектакли. Не было пьянящей суматохи, угара, толчеи. Репетиции шли спокойно в одной из снятых квартир на Пречистенке. Но было ясно, что дух их домашних спектаклей жив и здесь. Надо было видеть, как Савва Иванович и кто-нибудь из художников, например Васнецов, оформлявший эту постановку вместе с Левитаном и Симовым, привлеченными уже не из кружка, а «со стороны», смотрели на сцену, решая мизансцены, будто строили на полотне эскиз композиции картины, какое внимание уделяли внешней выразительности героя. Они, можно сказать, прежде всего «писали» эту постановку. Это ощутила и молоденькая исполнительница роли Наташи Надежда Салина, ради нового театра бросившая Петер-



В. М. Васнецов. Подводный терем. Эскиз декорации к опере А. С. Даргомыжского «Русалка». 1885

бургскую консерваторию. Волю мамонтовского кружка узнала она, когда впервые здесь услышала о драматическом решении роли в опере, о правдивости и жизненной выразительности пения и когда в качестве примеров такой выразительности очень часто ее обращали к изобразительному искусству — к картинам художников, многие из которых были мамонтовцами или их друзьями. Она почувствовала эту волю на себе, можно сказать, физически, когда в третьем действии

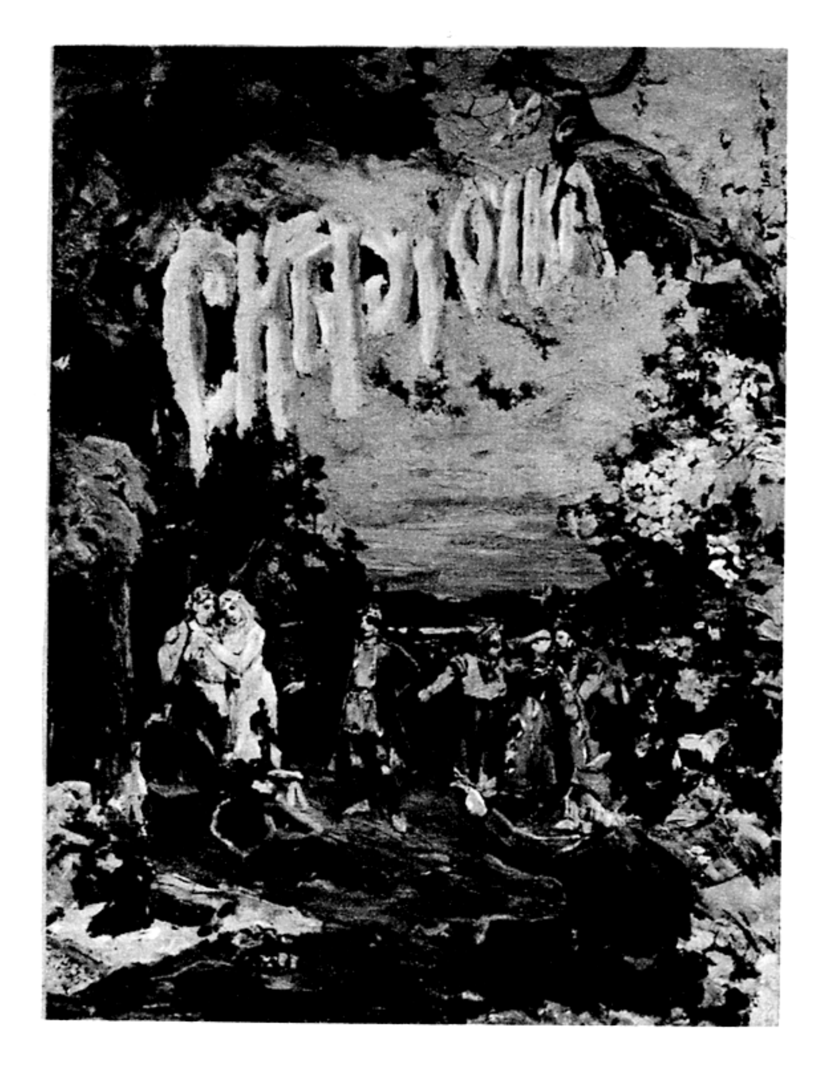
В. М. Васнецов. Эскиз костюма мельника к опере А. С. Даргомыжского «Русалка». 1885

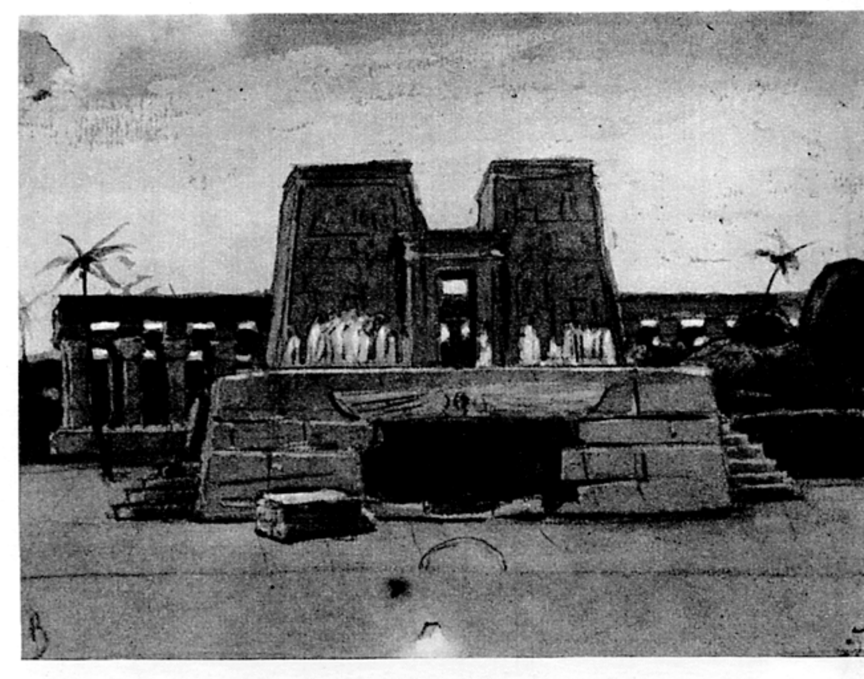




И. С. Остроухов. Эскиз декорации к опере Ж. Бизе «Кармен». 1886

К. А. Коровин. Эскиз афиши к опере Н. А. Римского-Корсакова «Снегурочка». 1887





В. Д. Поленов. Эскиз декорации к опере Д. Верди «Аида». 1886

растрепали ей волосы и как-то особенно уложили гирлянду цветов на платье, явно корректируя ее облик по правде и красоте этих картин. В неменьшей степени должен был ощутить на себе эту волю исполнитель роли мельника — Бедлевич. Его чистенькая крестьянская рубаха в сцене безумия была безжалостно изорвана в клочья. Только по жару, с которым они ее рвали, можно было представить силу их неприязни к оперному штампу, их стремления к жизненной правде в театральном искусстве

А «Кармен» Бизе! Эта новая для России опера с напряженными и правдивыми переживаниями героев, с ее атмосферой бьющей ключом народной жизни, с испанским колоритом особенно импонировала мамонтовцам. Она была воплощением протеста против оперной рутины. Но было в ней нечто — в накале, в безудержности страстей, что делало ее особенно близкой молодым. Почувствовал ли это инстинктивно или осознал Савва Иванович, когда поручил оформить оперу Остроухову? Правда, декорации Остроухова, передавая правдиво пейзажи Испании, все же давали основание почувствовать, что театр — не главная его стихия и что не все молодые, которые прижились к кружку и охотно трудились в качестве помощников или самостоятельно над декорациями, сыграют одинаковую роль в судьбе Частной оперы.

Но прежде всего это касалось Левитана и проявилось уже в «Русалке». Он честно старался, вкладывал все свое умение. Только работая над большими театральными задниками, испытывал чувство какой-то творческой неутоленности, досады. Конечно, весело бывало в декорационных мастерских, которые Савва Иванович снял на Мещанской для их работы, с Симовым, Николаем Чеховым, Костей Коровиным, особенно когда приходил брат Николая Чехова Антон — студент-медик и литератор-юморист. Но чувство утраты чего-то главного не оставляло Левитана, как только он брался за огромные малярные кисти. Как примириться с полной невозможностью передать тот тонкий и глубокий трепет, который уловлен в природе, собственные настроения, ею вызванные? В широко и грубо написанных огромных задниках-декорациях, рассчитанных на брошенный издали, жаждущий представления взгляд зрителя, — разве можно было сберечь все это! И Левитан, каждый раз поддавшись на уговоры Саввы Ивановича, потом жалел, с трудом заставляя себя работать. Постоянно испытывал желание прекратить навсегда. Не приручился он и к дому на Садово-Спасской.

Совсем иной натурой был его приятель Константин Коровин. Еще в первый раз, когда расстелили в доме на Садово-Спасской на полу огромные холсты и, обмакивая малярные кисти в краску, он

заходил ими широко и краска потекла, художник испытал чувство нового, неизведанного наслаждения. Может быть, в тот первый день, видя эту радостность работы, этот блеск, Савва Иванович почувствовал, что Коровин утолит его надежды. Уже в первых же его произведениях для сцены было ясно, что он несет что-то новое на подмостки, чего не знали старики. Это можно было почувствовать, вглядываясь в написанные им живописные задники даже тогда, когда он выступал в роли исполнителя не своих замыслов, хотя бы оформляя «Аиду» по эскизам Поленова. Нечто совершенно новое зазвучало в том, как на колоннах легли глубокие ночные тени, в которых свет не просто отсутствовал, а словно затаился, спрятался, ушел на дно. Было ясно, что Коровину тесно в рамках эскизов учителя. Но ему мало было возможности размахнуться на огромных холстах театрального задника. Он испытывал поползновение нарушить законы живописи поленовских эскизов, некий присущий ей каркас. Его кисть стремилась к широте и свободе. Мазки ложились крупными пятнами, подчас неровно, но каждый был не просто частью цветового пятна, а нес в себе свой собственный трепет; живопись вибрировала. В ней содержалась своего рода потенция движения. К тому же Коровин непрерывно колдовал со светом.

И еще казалось, что в его декорациях и костюмах таилась та же потребность игры, какая проявлялась в жизненном поведении.

А трагикомическая история с задником для «Лакме», когда он превратил разлитую краску в белые роскошные цветы! Да, молодые не только с большим жаром стремились на сцену играть. Артистизм пронизывал и их декорационные работы. Откуда эти живописные новшества Коровина на сцене? Далее станет ясно, что Коровин оказался в кружке не один, и не только на поприще театра, но и в других творческих проявлениях он и его друзья, став мамонтовцами, вошли с кружком в особые отношения.

СЕРОВ. К. КОРОВИН. ВРУБЕЛЬ

Валентин Серов в семье Мамонтовых считался почти родственником. Он вошел в нее еще в детские годы. Его судьба в этом отношении была предрешена, когда он начал брать уроки рисования и живописи у Репина в Париже. И когда Антокольский познакомил его мать — пианистку и композитора — с Мамонтовым. А потом в течение многих лет он во время ее отлучек месяцами жил в доме на Садово-Спасской и в Абрамцеве. На глазах Мамонтовых и членов кружка происходило превращение маленького нелюдимого и замкнутого мальчика в зрелого художника. И хотя главным его учителем был Репин, другие мамонтовцы — каждый в отдельности и все они вместе как кружок — вносили свой вклад в его воспитание. Достаточно упомянуть беседы о мастерстве, которые вел с ним постоянно Антокольский, споры об искусстве между художниками, свидетелями которых он был с детства, наконец, их любительские спектакли. Серов еще ребенком стал полноправным членом мамонтовского кружка.

Он не терял с ним связи и во время учения в петербургской Академии художеств, пользуясь каждой возможностью, чтобы съездить в Москву, и постоянно общаясь с членами семьи Мамонтовых и мамонтовцами во время их приездов в Петербург. Так что нельзя было бы сказать, что он полностью разлучился с кружком, когда уехал учиться в другой город.

Быть может, до мамонтовцев доходили слухи о его самозабвенном увлечении старыми мастерами, его сосредоточенности на проблемах мастерства и работе над писанием натурщицы в обстановке Ренессанса. Или о его прохладном отношении к той, наконец, законченной картине Репина «Крестный ход в Курской губернии», которая

доставляла им немало забот. Все это должно было их только радовать — в этом он был истинным мамонтовцем. Всем своим образом жизни, целями, которые они вместе преследовали, они подготовили его к подобным интересам. Во многом благодаря им он с такой чуткостью уловил дыхание нового в самой атмосфере общественной жизни, которым повеяло в последние годы его учения в Академии. Кризис идеалов народничества шестидесятых годов был уже позади. Серов и сам уже давно перестал испытывать восхищение перед самоотверженностью своей матери, которая ради «хождения в народ» готова была забыть все на свете и на многие месяцы отдавать сына в чужие руки. Он мог наблюдать, что и окружающие, уважая ее за верность идеалам, не испытывали желания брать с нее пример. Но не только миновал кризис. Уже ощущались новые веяния — предчувствия больших, очищающих перемен охватывали людей.

Серов с чуткостью барометра уловил эти веяния. Осознал он их или не осознал — его творческие настроения их тогда отразили. Что-то вызывало в нем протест не только в прозаической трезвости живописи его учителя Репина, но и в том, как Антокольский, Васнецов, Поленов, да и сам Савва Иванович устремлялись «в заоблачные выси». Что-то многотрудное и «умственное», что-то искусственное, «от рассудка» было в их мечтаниях, их полетах. Он чувствовал, что уже никогда не захочет и не сможет созидать свои идеалы в поту и с усердием в напряженных, но отвлеченных размышлениях о жизни, как это старались делать мамонтовцы. Новые идеалы были пока неясны Серову, но вера, надежда на лучшее опирались на его уверенность в естественности человеческого счастья, в возможности его в душе самого человека и вокруг него — в природе. Высокие поэтические идеалы, так называемый «идеализм», утрачивая в его представлениях теоретический и программный характер, как это было в искусстве старших мамонтовцев, должны были обрести конкретность, войти в самую плоть его живописи.

И когда в 1885 году он приехал в Абрамцево, все они, мамонтовцы, смогли ощутить и увидеть, что Серов несколько по-другому чувствует себя среди них и относится к ним, как к членам одного особо-

го клана. Что он уже не тот мамонтовец, каким был. Если он сам об этом не говорил, то достаточно было проницательного взгляда на его живопись. Об этом красноречиво свидетельствовали пейзажи, которые были посвящены Абрамцеву и созданы в нем; они были данью признательности художника взлелеявшему его дому со всеми присущими ему настроениями, были плотью от плоти кружка. И в то же время... Он написал их, приехав к Мамонтовым зимой 1885 года, уже на пороге окончания Академии художеств. Один из них — маленький зимний этюд, изображающий вид на большой дом с Хотьковской дороги. Серов писал его на солнечном морозе, среди пушистых глубоких сугробов. И набирая на кисть краски и торопясь, чтобы они не замерзли, он стремился добиться слитности дома вдали, деревьев, снега, света и собственного переживания, собственного настроения, чтобы казалось, что все это явилось вместе, сразу, соединилось в одном дыхании. Он радовался этой простой белой снежной поверхности, естественному обобщению, возможности краткой живописной речи, возможности намекать, а не рассказывать, обращаться к воображению. И уже предчувствовал избавление от многосложности и какого бы то ни было резонерства.

Кисть ему не вполне подчинялась. Он хотел бы еще большей свободы, артистизма. Но уже появилась особенная новая легкость в том, как серо-сизый тон теней зажигал свет и белила становились белым пушистым снегом, он уже понимал, к чему стремился, он жаждал поэтической цельности.

Но своего апогея эти чувства и желания достигли в 1887 году, после поездки в Италию. После того как дышал воздухом Венеции, бродил по итальянским улицам, покупал розы у шумных жестикулирующих торговок, опьянялся в траториях вином и в галереях — живописью великих. Серов с трудом мог бы поверить теперь, что люди старшего поколения, в частности его учитель Репин, попав в Италию, могли остаться равнодушными к ней. Что был возможен этот рассудочный анализ итальянской природы и итальянского искусства в то время, как здесь постоянно испытываешь чувство ликования. В Италии он и решил, что будет писать только отрадное.

Серов тогда сам себя не узнавал. Ему казалось, что с его глаз, наконец, спала какая-то пелена или что он вернулся к детству — таким чистым и первозданным открылся ему мир. И несомненно, иначе и быть не могло, он дал выход этому своему настроению в Абрамцеве, где оно взрастало, и естественно, что его потянуло при этом к детскому образу. Моделью художнику послужил один из младших членов семьи Мамонтовых. Речь идет о портрете Веруши Мамонтовой, который известен под названием «Девочка с персиками». Желание Серова писать портрет Веры, возникшее внезапно, когда однажды, запыхавшись после игры в казаки-разбойники, она вбежала в столовую абрамцевского дома, обрадовало всех членов семьи. Правда, в возможность благополучного завершения работы не верилось — слишком непоседливой была модель, да и художник не отличался, в представлении друзей, усидчивостью. При всей любви к Антону, как теперь они именовали Серова, в то время многие старшие кружковцы считали его недостаточно целеустремленным, неспособным к углубленному труду, а Елизавета Григорьевна не раз испытывала сомнения в его художническом призвании. В детские годы Серова большие надежды она возлагала на благотворное влияние не только Репина, но и Антокольского, который часто вел с молодым художником беседы о мастерстве. Будучи уже студентом Академии, он не раз выслушивал от Антокольского порицания за небрежность живописи.

Но добросовестное отношение художника и модели к задаче превзошло всеобщие ожидания. Позируя Серову, Вера, как истый член мамонтовского кружка, отдавала дань своего уважения культу творчества и приобщалась к этому творчеству. А Серов как бы возвращался к детству, стремился увидеть мир таким же светлым и ясным, как видит его модель, наполнить радостью, игрой сам процесс творчества.

Однако, если поначалу окружающие восхищались добросовестностью художника, то вслед за тем она уже стала казаться чрезмерной. Елизавета Григорьевна, несмотря на их с Антоном взаимную

В. А. Серов. Девочка с персиками. Фрагмент. 1887



горячую привязанность, снова начала сомневаться в его таланте. Недели проходили, а Серов по-прежнему сажал каждый день Верушу за стол. Его медлительность казалась тем более странной, что портрет не должен был быть глубоким, сложным. Какие здесь душевные тайны, какие противоречия характера? Антон по обыкновению отмалчивался и только однажды проронил, что хочет сохранить свежесть первого впечатления. Было непонятно, как совместить непосредственность первого впечатления и несчетное количество сеансов, какое-то скрупулезное, упорное вглядывание в натуру и в холст. Но в работе с художником происходило нечто непоправимое: стоило начать писать — и то, что казалось только что простым и ясным, ошеломляло своей сложной запутанностью. Временами его охватывало отчаяние, казалось, что портрет не будет закончен потому, что свежесть, которой он так добивался, куда-то фатально исчезала. И тогда он снова соскребал краску, оставляя лишь то, что могло казаться намеком, добиваясь краткости и броскости речи.

И еще что-то неожиданностью вторглось в его работу над портретом. Он слишком хорошо знал свой характер — способность всегда видеть оборотную сторону медали. Все люди, как бы он к ним ни относился, имели что-то смешное и некрасивое, подчас напоминали ему разных животных. И Веруша. Она не была только безоблачна, прозрачна. Он не мог игнорировать и нетерпения, норова в выражении лица, легкой надменности и готовности к капризу во взгляде, в трепещущих ноздрях, какой-то цепкости в движениях. Но как же тогда он ненавидел эту склонность своей натуры! И произошло чудо. Ему удалось одержать победу над самим собой. Он понял, что главными станут для него не изгибы характера модели, а чистота и свежесть ее в счастливом детстве, цельность. И теперь, работая над портретом, он наслаждался, упивался своей способностью закрыть глаза на сложности, он был счастлив в своем «идеализме», не умозрительном, а естественном, осенившем его, омывшем душу, как свежий дождь.

И, наконец, этот портрет был создан, портрет, увековечивший девочку с живыми черными глазами, в розовом платье с синим в горо-

шек бантом. Ее облик казался слитым с радостной светлой комнатой, с садом, пронизанным солнцем и воздухом, и немыслимым без них. С первого взгляда могли удивить предметы на столе, казалось бы, ненужные, не имеющие отношения к модели, но было очевидно, что они не могли не быть здесь — несколько нежных пушистых персиков, подчеркивающих нежность кожи детского лица, опаленные солнцем осенние листья, нож с игрой холодноватых бликов в сверкающем металле. При этом портрет не мирился с рамой, не довольствовался собственной замкнутой жизнью. У каждого, кто на него смотрел, возникало ощущение, что он вступает в эту солнечную комнату, встречается глазами с этой сидящей за столом девочкой, с ее пристальным и спокойным взглядом.

И не только лицо девочки, но сад за окном, и белоснежная скатерть, и вибрирующий вокруг свет, и, как в половодье, заливающий комнату воздух — все это было полно поэзии, пело о красоте и счастье. А когда повесили этот портрет как раз в комнате, где он писался, в ней стало словно еще светлее и солнечнее.

Теперь свидетели работы — старшие мамонтовцы могли бы вспомнить свои увлечения молодости — Бастьен-Лепажа и Даньяна-Бувре или молодых мюнхенских художников, которые бредили французами. Если можно говорить о плодотворности влияний, то здесь они были налицо. Художник претворил их уроки в соответствии со своими оригинальными задачами. Но он был близок и к более молодым французам в своей живописной свободе.

Прошло всего несколько лет, и теперь все его наставники из кружка получили возможность убедиться, как мало был повинен Серов в так называемой небрежности, за которую его упрекали, и какое особое значение и смысл имела эта кажущаяся им небрежность его живописи. Только поняли ли они, что в глубинных истоках она была в какой-то мере и порождением кружка, они, их настроения были ей виной!

Пронизывающее этот портрет чувство отрадного было глубоко личным. Можно было увидеть в нем, как дороги художнику тепло и свет мамонтовского дома и его обитателей. Это чувство вело Серова

в его работе. Но будучи глубоко личным, оно в то же время заключало в себе важнейший для современников смысл. Портрет становился воплощением мечты о человеческом доверии и близости, о доброте и прочных братских связях между людьми, об уюте.

Но мало кто в кружке тогда осознал принципиальную новизну этого портрета. Достаточно сказать, что, когда зашла речь об участии Антона на выставке Общества любителей художеств, Елизавета Григорьевна не совсем просто решилась дать этот портрет — она категорически настояла на том, чтобы модель не была названа. Опять педагогические соображения. А ведь сам портрет всем духом своим стремился отрицать подобную пуританскую педагогику.

Еще ни в одной работе так не были выражены надежды, которые осознанно или неосознанно спаяли всех мамонтовцев в одно братство. Молодой Серов смог воплотить, наконец, то, что не смогли сформулировать старики. Потому что еще не созрели для подобных идей, только тянулись к ним. Но он выразил их полностью и как бы до конца исчерпал для себя. Его чувства в этом образе пребывали в том состоянии «равнодействия», которое требовало перемены. Хотелось движения, становления, выхода из келейности вовне, в мир.

Только ли совпадение, что Коровин пришел в кружок как раз в тот год, когда Серов написал свои абрамцевские пейзажи? И вскоре Серов уже пристально приглядывался к живописи Коровина, испытывая над собой ее непобедимую власть. Коровин на деле осуществлял то, чем томилась его кисть, к чему ее влекло, что предсказывала «Девочка с персиками».

Коровин был введен в дом на Садово-Спасской в 1885 году Поленовым, который уже тогда готов был у него сам учиться, находя осуществленными в его ученических «опусах» свои идеи и желания. Сначала Поленов принес в дом этюд «Хористки», вызвавший скандал в училище среди преподавателей, и всех интриговал этим этюдом. Даже Репин «попался на удочку» и принял его за произведение школы одного из своих кумиров той поры — Фортуни. (В устах Репина, да и Поленова подобное сравнение было высшей оценкой.) Одним словом, Коровин пришел в кружок с репутацией новатора и принес в



К. А. Коровин. Северная идиллия. 1886

дом на Садово-Спасской бунтарский дух нового поколения художественной молодежи. Такой новый член здесь был желанен — выпестование молодых ростков, поддержку искателей возложил на свои плечи кружок как главную свою обязанность.

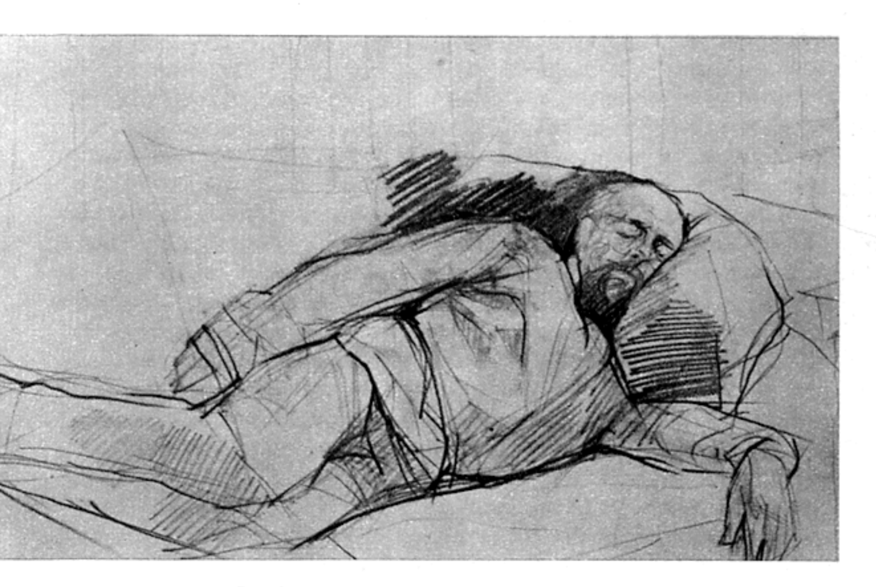
Костенька (как его называли все) Коровин — живой, веселый мальчик, правда, склонный к резким скачкам настроений, вдруг впадающий в меланхолию, восхищавший в училище своей талантливостью — вошел в кружок и сразу укрепился в нем прочно, бесповоротно. Но уже с самого начала отношение к Коровину стало поводом для разногласий между мамонтовцами. Далеко не все в кружке

были одинаково «слепы» к нему, как Савва Иванович, обожавший его и прощавший ему все. Елизавета Григорьевна, Елена Дмитриевна и Наталья Васильевна Поленова признавали его талантливость, но... «Плохо, когда художник без царя в голове», — писала о нем Наталья Васильевна Елизавете Григорьевне. Казалось им не совсем оправданным и восторженное отношение к нему Поленова. И они явно отдавали предпочтение выполненным под руководством учителя тщательным и подробным нарядным пейзажам, где были точно обозначены места света и тени и цветовых пятен, а не тем бурным неряшливым нашлепкам, в которых он, словно вырвавшийся на волю школяр, торжествовал свое освобождение от учебных премудростей, уз и дисциплины. К тому же Коровин испытывал постоянную потребность «валять дурака». Кажется, он хотел казаться глупее и легкомысленнее, чем был на самом деле. Кстати, он терпеть не мог серьезных людей. То, к чему тайно, но ревностно стремились старшие мамонтовцы, ради чего они прибегали к подмосткам, было ему дано от природы. Впрочем, мы говорили уже, что в этом у него оказался соперник, который вскоре стал его другом — Валентин Серов.

Одним словом, можно было предвидеть, что отношения с кружком у Коровина окажутся такими же непростыми, как у Серова.

Коровин откровенно и ярко выразил свою приверженность мамонтовцам, ревностно участвуя в домашних спектаклях. Но еще более увлеченно и рьяно он выступал на поприще театрально-декорационной живописи в возникшей Частной опере.

Он продемонстрировал свою солидарность с кружком и его членами в картине, которую тогда написал — «Северная идиллия». (Моделями послужили крестьянские девушки из деревень Тульской губернии, приезжающие в Абрамцево на сезонные работы и пленяющие всех его обитателей красотой своих национальных костюмов и стройным пением.) В этой картине Коровин, проявив свое единство с мамонтовцами, и в частности с Васнецовым, в любви к русскому народному искусству, одновременно разделял увлечение Васнецова стенной живописью, ибо цветовое решение полотна было откровенно декоративным, тяготело к плоскостности.



В. А. Серов. Спящий С. И. Мамонтов. 1880-е годы

И в то же время следует вспомнить, что его этюд «Хористки», с которым он пришел в дом на Садово-Спасской, один из членов кружка, Репин, сравнив с этюдами Фортуни, охарактеризовал в заключение, как «живопись ради живописи», и ему никто не нашелся тогда решительно возразить. Вот почему думается, что Савва Иванович испытывал всегда желанные им, горячащие его чувства вызова, риска, когда Коровину, а никому другому, заказывал портрет одной из ведущих артисток своего театра Тани Любатович.

Константин решил писать Любатович в нежно-розовом на зеленом фоне деревьев сада — как у Бастьен-Лепажа в картине «Деревенская любовь», как у Поленова в его «Бабушкином саде», но теперь добивался того. чтобы не только лицо девушки, а каждый ма-

зок кисти, каждая капля цвета были пронизаны светом, воздухом, солнцем, одним словом, радостью. Радостью без рассуждений, без анализа, чистым упоением жизнью. В сущности говоря, Коровин, подобно Серову, здесь расставался с теоретическим рассудочным идеализмом стариков. Он доказывал, что не надо устремляться в «заоблачные выси» ради красоты и поэзии.

Любатович была способной артисткой — пела партию Леля в «Снегурочке», Кармен. Она переживала пору счастливой любви, новый театр вдохнул в нее веру в свое творческое будущее, свое артистическое призвание. Но сама она отнюдь не была безмятежно радостна и простодушна по своей натуре и могла бы дать основания художнику-портретисту для размышлений о сложности человеческого характера. Однако все это Коровин игнорировал.

Он изобразил Любатович на фоне цветущего сада, присевшей на подоконник и радостно улыбающейся. Кто еще из портретистов — его предшественников — мог бы так свободно, непринужденно посадить модель? А ее лицо? Автор шел вразрез с господствующими вкусами — в то смутное время более была в моде меланхолия. Достаточно было взглянуть на лицо, чтобы почувствовать, сколько энергии, силы жизни таилось в душе Любатович и сколько доверия к жизни. Этот образ являлся самим воплощением достигнутого счастья. Достигнутого. Но в живописи, особенно в некоторых частях картины можно было почувствовать, что идея стабильности, состояние стабильности чужды художнику. Дело не только в том, что написан портрет был так широко, так свободно, как не умел писать никто из русских художников, что фигура модели на портрете словно купалась в потоке воздуха и света, льющегося через окно в комнату. И не только в том, что в этом «бесплотном» потоке художник стремился уловить отражение зелени сада и неба, предметов, лежащих на его пути и запечатлеть «разговор», взаимодействие, соединение, связь этих предметов во всей их многосложности между собой и с этим потоком... Материя платья в этом союзе-состязании со световоздушной средой сверкала и переливалась, дышала, трепетала. Но вся живопись была пронизана не только идеей движения и взаимо-

связи элементов натуры в большом и малом, но движения, уже стремящегося переступить преграды. Правда, эта динамика и связь осуществлялись как бы по поверхности зримого мира, но они сообщали изображаемому образу новую свободу, широту, какую-то неутолимую устремленность.

Красота натуры, которая открылась Коровину, была поистине неисчерпаемой, она жила в каждой клеточке, словно рождалась и «становилась» на глазах, и кисть художника должна была и могла воссоздать все это. Он приникал так близко к природе, как ни один из его учителей до него, вступал с ней в близкие интимные отношения, словно принимал ее токи на кончик кисти.

Удивительно ли, что как раз в это время и окрепла дружба Коровина с Серовым?! Они познакомились на вечерних классах Училища живописи. И хотя росли как художники в разных городах — один был воспитанником петербургской Академии художеств, а другой — московского Училища живописи, ваяния и зодчества, и хотя они обладали совершенно разными характерами, с самого начала потянулись друг к другу. Конечно, неизвестно, было бы их содружество столь крепким, если бы не существовало дома на Садовой и Абрамцева — этой атмосферы, пронизанной культом творческих отношений или, точнее, мечтой о них, об артистизме.

Вскоре при всем различии их характеров (а может быть, благодаря этому различию) они уже буквально не могли друг без друга жить. Их так и прозвал Савва Иванович — «Коров и Серовин», или «Антон и Артур». Надо было видеть, как разглядывали они вместе каждую пядь своих холстов, как какими-то броскими, понятными только им красноречивыми жестами характеризовали они какой-нибудь шедевр искусства, мотив натуры или живописный прием, как понимали друг друга с полуслова. И как восхищенно смотрел Серов на живопись своего нового приятеля. Но и Коровин, в свою очередь, уже тогда оценил в искусстве Серова умный лаконизм, остроту кисти, тягу к краткости речи, к пластическому обобщению, что проявлял Серов на каждом шагу, хотя бы в рисунках, в простых набросках. В них была неистощимая неожиданность редких, но метких слов молчаль-

ника Серова, юмор, чуть отравленный скепсисом, ирония. Никто в кружке так не радовался им, как Коровин, и так не ценил их. Друзья подошли тогда и к коллективному творчеству в живописи — по заказу Третьякова написали фреску «Хождение Христа по водам» для церкви в Костроме.

Портрет Коровина, исполненный Серовым, доносит до нас самую атмосферу их отношений. Черноволосая голова с темными, лукавыми, смеющимися глазами, взирающими на художника и зрителя, — так и слышишь неистощимые шутки и смех, так и чувствуешь то радостное волнение, которое доставляли Серову эти развешанные по стенам и заполняющие мастерскую дымчато-серые живописные наброски друга, естественное и органичное, как песни птиц, его искусство. И то душевное и творческое единство между моделью и художником, без которого не был бы написан этот портрет. Потому что, исполняя его, Серов соединил свой ум, проницательность, остроту со словно заразившей и зарядившей его в тот момент широкой, свободной артистичной манерой своего героя — живописца Коровина.

Несомненно, что их «дуэт» вносил нечто важное в мамонтовский кружок, обогащал и укреплял старые связи, влиял на отношения мамонтовского содружества с действительностью. Правда, как видно по творческой практике Серова и Коровина, обогащаясь, эти отношения в то же время таили опасность для спокойного существования кружка, в чем-то подрывали самую его основу.

Но и их дружбе и их творчеству было тесно и не совсем по себе в рамках камерного и искусственного сооружения, которое представлял собой кружок с его умозрительной утопией внедрения красоты искусства в жизнь. И никогда более отчетливо, чем в их произведениях этого времени, нельзя было прочесть, что приближается роковое время для судьбы кружка, что молодые уже не с ним. Достаточно было внимательно вглядеться в портрет певца Таманьо, исполненный Серовым. В эту закинутую царственную голову и в золотистую живопись этого портрета, в котором автор стремился к воплощению самой стихии артистизма, но вместе с тем где-то на дне прятал отраву скепсиса, яд иронии. Или в портрет Солюд Отон Коровина, в темные



В. А. Серов. За столом в Абрамцеве. 1887

сгущенные краски холста с их как бы ночным мерцанием, в белое алебастровое лицо в ореоле черных волос, в жгучие черты этого лица южанки. Стихия эмоциональности, внутренний накал, романтический пафос — как все это было чуждо их домашним и рассудочным просветительским мечтам!

Но особенно усилилась опасность для судьбы кружка с приездом в Москву Врубеля.

Введенный в дом на Садово-Спасской Серовым и Коровиным, Врубель был встречен там, как будто его давно знали, давно ждали. И



это было действительно так, потому что Врубель и Савва Иванович, а также остальные мамонтовцы-москвичи слышали друг о друге много ранее, чем художник переступил порог дома № 6 на Садово-Спасской. В Петербурге он дружил с Серовым, часто посещал рисовальные вечера Репина. В Киеве, реставрируя древние фрески в Кирилловском храме, сблизился с семьей Праховых и Васнецовым — коренными членами мамонтовского кружка, в имении Трифановского под Киевом познакомился с Коровиным. Все они в общении с Врубелем несомненно вспоминали о кружке и его вдохновителе и, очевидно, рассказывали Савве Ивановичу о молодом, талантливом, многообещающем художнике.

И, едва войдя в этот дом, Врубель становится уже необходимым, непременным членом содружества мамонтовцев и очень скоро дает почувствовать всем его членам, что он — тот человек, который был здесь необходим, который сыграет важную, особенную роль в дальнейшей судьбе кружка.

Поначалу он обосновался в доме совсем просто, как и все, и даже с большим жаром, чем другие, пел, играл на сцене, сочинял оформление празднеств или спектаклей и был недосягаем в роли метрдотеля за праздничным столом, в сервировке обеда или ужина, в знании тонкостей кухни и вин, всех ритуалов гурманства. При этом сам он искренне радовался новым человеческим связям и возлагал большие надежды на «полезную для себя конкуренцию», о которой поспешил уведомить в письме свою сестру...

Но постепенно обнаружилось, что и его человеческие связи с мамонтовским кружком весьма непросты и так же чревата осложнениями творческая конкуренция с художниками-москвичами. Его присутствие вносило перемены в самую атмосферу кружка, влекло за собой смуту, тревогу и если не прямо стало разрушать их единство, то как никогда остро заставляло мамонтовцев ощущать его непрочность и иллюзорность.

В. А. Серов. Портрет итальянского певца Франческо Таманьо. 1893

Все началось еще с эскизов «Оплакивания» для Владимирского собора, которые Врубель заканчивал в Москве. Серов и Коровин наблюдали, как искал он общую композицию, достигая свободно и просто того, к чему они тщетно стремились в «Хождении Христа по водам». Сцена была доступна, близка правдой простых человеческих чувств и вместе с тем исполнена величия, пронизана ощущением грандиозности происходящего события. Это было произведение прирожденного монументалиста.

Здесь и Савва Иванович, и Поленов, и Васнецов имели основания по-новому взглянуть на свои полеты в «заоблачные выси».

Много еще было беспокойно-непонятного в произведениях художника, но в «Оплакивании» становилось ясным, что он гораздо ближе был к этим «заоблачным высям», чем они, что ему не надо было рваться от земли, преодолевать земное притяжение, что он свободно парил в них... Его эскизы заставляли думать о великих, о мастерах Высокого Возрождения.

Мамонтовцы не впервые здесь непосредственно сталкивались с задачами религиозной живописи. Достаточно вспомнить строительство абрамцевской церкви и образа, которые они писали для нее. Задачи религиозной живописи истово решал Васнецов во Владимирском соборе, строго и прямо формулируя надежды, возлагаемые им на нее. Даже несогласие с Васнецовым и Поленова и Саввы Ивановича было простым и ясным. Но с эскизами фресок Врубеля было связано нечто иное и гораздо более сложное. Можно было понять комиссию Синода, которая сочла эти эскизы не подходящими для Владимирского собора. Они отвратили членов этой комиссии не только презрением к канонам. Здесь было поистине «священное» поклонение, но только не религии, искусству. Впрочем, Врубель этого тогда не скрывал. Он так и говорил, что его религия — красота, искусство. А что еще больше могло бы сблизить его с «эллином» Саввой Ивановичем, чем подобная заповедь?!

К. А. Коровин. Портрет итальянской артистки Солюд Отон. 1891



И в то же время беспокоила странная двойственность образов художника. Они возбуждали ощущение пронзительной боли, делали зрителя словно невольным свидетелем живого человеческого горя, а вслед за тем или вместе с тем уничтожали эти чувства и не только уводили воображение в некие космические сферы, а словно зашифровывались, приобщали к загадочному миру, где властвуют уже символы, отвлеченные категории. И при этом — небожественный экстаз, угловатость, колючесть и разбитость форм и красок... и чувств. Акварели Врубеля были заражены, отравлены чем-то, что трудно было еще определить.

В выражении Христа и Марии, казалось бы, торжествовала безмерность скорби и даже мудрое всепрощение, но не только ропот, но и бунт таился во всем существе этих акварелей, в красках, линиях, формах.

Савва Иванович и мамонтовцы не были примиренцами. Как протестанты входили они в жизнь, в смирении их нельзя было бы упрекнуть и сейчас. Но недаром Врубель уже давно не высказывался по поводу живописи Серова, с которым когда-то находил много творчески общего, и, глядя на нее так же, как на этюды Константина Коровина, думал о пассивном отношении к натуре, об отсутствии творческого натиска...

Зато в его живописи этот натиск был поистине грозным. Казалось, что художник не только хотел, но и мог смести все преграды, преступить все рубежи... Эта живопись была пронизана неустанным и ненасытным, неумолимым стремлением. Но стремлением, не только исключающим всякую надежду на остановку, но и на возможность когда-либо увидеть, обрести свою цель...

Тогда стало понятно, что Демон, возникший в ворохе набросков, которые прибыли с ним из Киева и скоро стали расти с необычайной быстротой, должен был стать его судьбой.

Демон, этот дух изгнания, дух сомнений, не давал Врубелю покоя еще в Киеве, отравлял сознание, не позволял ни о чем другом думать. Но при этом заставлял испытывать чувство собственной недостижимости. Не помогла и глина, в которой Врубель надеялся ося-

зать его бесплотный облик... Демон явился в ней настолько абсурдным, что казался маской, личиной, навсегда скрывшей его истинное существо.

В Москве он сначала был столь же неуловимым для художника, который искал его, покрывая эскизами и набросками неисчислимое количество картонов, листов бумаги, пугая и озадачивая хозяев дома и его посетителей бесконечными явлениями странного существа с огромными глазами в конвульсиях, тщетно пытающегося облечься в телесную оболочку, тревожа всех самой маниакальностью идеи...

И, наконец, в Москве — и характерно — в доме на Садовой Врубель обрел его облик. Он был с огромной копной волос, как у какого-нибудь поэта-романтика, с каким-то трогательным детским выражением карих глаз.

Он сидел, поджав колени и сцепив пальцы рук, и в его мускулистом теле играла сила, еще скованная, но уже стремящаяся к свободе и действию. Синяя драпировка пронзительно-ярко звучала на темном «отвлеченном» цвете тела, розово-сиреневые ломающиеся плоскости угловатой формы, смыкаясь и пересекаясь друг с другом, создавали образования, которые могли одинаково казаться созвездиями кристаллов и гигантскими цветами. А внизу Врубель решительно проложил несколько розово-желтых полос, которые, засияв огнями, превращали плоскость холста в необозримое влекущее пространство. Демон оказывался соизмеримым с микромиром цветов и кристаллов и гигантом, сопоставленным с космосом, мирозданием.

Но было нечто раздражающее в этой картине. И не только в облике этого двуполого или бесполого существа. Во всей его сущности. Художник ничего не принимал на веру, словно не верил собственным глазам. Колористическая композиция, мазки, вся живопись словно становились «на дыбы», были исполнены жажды протестовать, а если и не протестовать, то во всяком случае — во всем сомневаться.

Русская живопись с древних времен не знала подобных цветовых гармоний, подобного отношения к формам, пространству. Ему уже недостаточно того, что видит доверчивый глаз — поверхности вещей. Он изобретает свой способ пластического проникновения в

глубь натуры, ее законов. Зримый мир становится предметом его натиска. Ощущая плоскость холста, краски, как аморфную бесформенную массу, он стремится их как бы «структурно» организовать, чтобы выявить некую своего рода скрытую конструкцию этого зримого мира, как бы первооснову заложенных в нем законов гармонии. Вот почему его живописные произведения становятся похожими на цветную мозаику.

Теперь Серов по-новому вспоминал знаменательный вечер у Репина после посещения передвижной выставки, на которой экспонировался репинский «Крестный ход». В новом свете предстала откровенно высказанная тогда Врубелем неудовлетворенность этой картиной и его формулировка собственных стремлений, как «культа глубокой натуры». Вспомнил Серов об их совместных с Врубелем занятиях в ателье Дервиза в Петербурге, о «Натурщице в обстановке Ренессанса». Так вот к чему стремился Врубель, уподобляясь ювелиру, выписывая каждый кусочек натуры, шлифуя ее изображение на холсте, и каждую пядь своей живописи, как драгоценность; желая воссоздать объем, форму в бесконечной игре многих граней, словно в разных планах. Он всеми силами уходил от скольжения по поверхности. Поистине, его манией становилось проникать вглубь, пронзать и строить... Будучи живописцем, он одновременно стремился стать скульптором и архитектором.

Казалось, что в руке Врубеля не кисть, а резец, которым, ударяя о холст, он стремился как бы проникнуть за его поверхность, обнаружить глубины в плоскости. Рука художника была непреклонной и холодной и словно вычерчивала прямые и угловатые линии, геометрические фигуры. И в то же время было очевидно, как обманчив этот холод и сколько неуемной страсти таится в рассудочности Врубеля. Его кисть поражала своей властной силой... Рядом с Врубелем Серов и Коровин показались самим себе безвольными имитаторами натуры, скользящими по ней ленивым взором...

М. А. Врубель. Демон сидящий. Фрагмент. 1890



Понятно, почему в то время ни в чем не выразились так ясно внутренние разногласия в кружке, как в отношении к Врубелю. Некоторых, особенно Елизавету Григорьевну, он отталкивал и как художник и как человек. Дело не только в том, что никто из близких к ее дому художников не давал ей с такой откровенностью почувствовать недостижимость для нее, «непосвященной», тайн живописи. И его порывистость, и та черта, которую он сам называл «гомеризмом», черта, в которой она видела глубокую порочность натуры, и все его творчество были не только глубоко чужды ей, но как бы противопоказаны.

Савва Иванович же, забавляясь и радуясь, глядя, как пугались творений Врубеля посетители их дома и втайне пугаясь сам, в то же время ощущал во всей натуре Врубеля и его творчестве нечто глубоко себе родственное «по крови». Мало того, что «религией» Врубеля была та же красота, которой поклонялся Мамонтов. Врубель выражал мамонтовские мечты, в частности мечту о преобразовании жизни с помощью искусства в полной мере, служил ей каждым мазком своей кисти.

И в то же время, дойдя как бы до предела в своей верности этой мечте, художник отказывался от нее со столь же крайней решимостью. Нераздельно с ним были постоянное беспокойство, глубокая тревога. Его творчество сметало всякое прекраснодушие, уничтожало самую мысль о спокойном счастье и довольстве, которые связывались здесь с представлением о жизни в искусстве.

Казалось, что он должен преступить все границы, все рубежи. И вместе с тем было что-то пряно-сладковатое в этом лике, в этих красках, что-то завораживающее взгляд, дурманящее, вкрадчивое... Как жажда примирения в бунте или, вернее, возможность отступничества, какая-то «сладкая отрава».

В этом «демоническом» художнике таились многие надежды, корни которых произрастали в доме на Садово-Спасской. Но весь он и вся его живопись давали понять, что он не мог иначе, как только очень сложно — как блудный сын, — относиться к дому на Садово-Спасской и к кружку, то жадно приникая к нему, то исчезая на це-

лые недели, испытывая неприязнь к ним ко всем, а быть может, в первую очередь к самому себе и тогда стремиться к сближению с кем попало, с каждым встречным, со всеми, а затем — искать полного одиночества, словно во всей вселенной не было никого, кроме него.

И его герой олицетворял жажду и способность неустанно стремиться, и по всей своей сущности был странником в теплой, обжитой обстановке дома. Он нарушал уют, и ему самому было не по себе в уюте. Казалось невероятным, невозможным навсегда поселить его в комнатах буржуазного мецената. И в то же время он был рожден для них, крепкими узами с ними связан, узами дружбы-вражды. Он был создан, чтобы жить в них и возмущать в них спокойствие.

НЕСТЕРОВ. ЕЛЕНА ПОЛЕНОВА

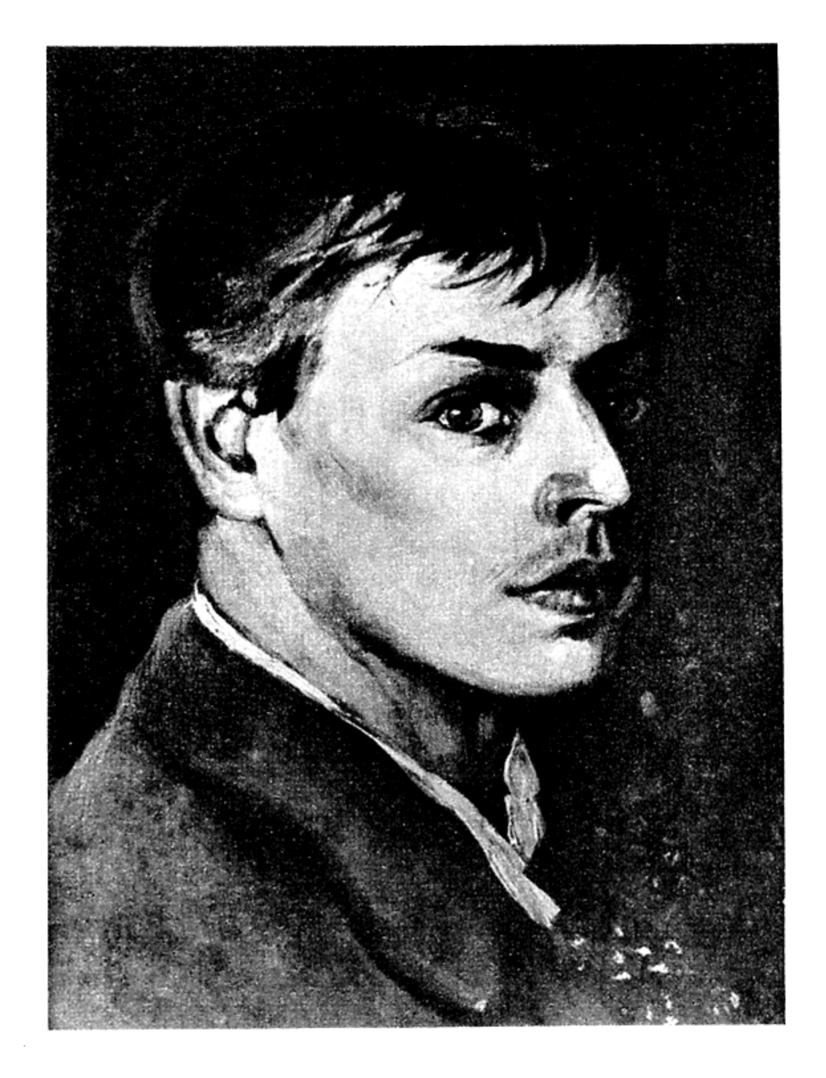
Все яснее становилось, что с приходом молодых кружок вступил в зенит славы... и уже близился к закату существования. Но он не исчерпал еще в то время свои силы. Об этом можно было судить хотя бы по тому, что к нему не перестали притягиваться новые люди, как бы попадать в его орбиту... Летом 1888 года членом мамонтовского содружества стал Нестеров. Он жил тогда близ Троице-Сергиевской лавры, тщетно пытаясь войти в творческую колею и завершить работу над картиной «За приворотным зельем». Еще в Москве, довольно легко и быстро написав первый вариант картины, в котором его героиня — боярышня, переживающая безответную любовь, приходит за помощью к немцу-лекарю, он отставил холст туда, где лежали брошенные и забракованные работы. Трудно было понять, что его не удовлетворяло, и видимо, сам он тогда до конца этого не осознавал. Потому что только этим можно объяснить то состояние опустошенности, потерянности, которое он испытывал и от которого его не избавил и переезд в манящее место — Сергиев посад.

В один из сумрачных дней, когда в надежде уяснить черты своих героев он несколько часов пробродил по окрестностям Сергиева посада в поисках моделей, в Троице у ворот монастыря он столкнулся лицом к лицу с Еленой Дмитриевной Поленовой, которую уже хорошо знал через своего учителя — Василия Дмитриевича. Она была не одна, а с компанией дам, в числе которых оказалась Елизавета Григорьевна Мамонтова. В тот день ему уже не пришлось работать: он был немедленно приобщен к компании и посвящен в ее планы — совершить экскурсию к развалинам древней церкви (Елена Дмитриевна и Елизавета Григорьевна были ревностными членами ар-

хеологического общества), посетить на ярмарке балаганы с клоуном Дуровым, посмотреть живую картину «Боярский пир» профессора К. Маковского. Но значение нового знакомства стало для Нестерова очевидно через несколько дней, когда по настойчивому приглашению Елизаветы Григорьевны он посетил Абрамцево. Достаточно было видеть выражение его лица, когда он осматривал на поляне новую церковь, спроектированную Васнецовым, и иконы для нее, написанные Васнецовым, а также Репиным, Поленовым; васнецовскую избушку на курьих ножках. «Здесь русский дух, здесь Русью пахнет», — восторженно восклицал он в письме сестре, описывая эту сказочную постройку и излагая первые впечатления от Абрамцева.

Вскоре он уехал в Уфу, и новый вариант картины «За приворотным зельем», который создавал, вернувшись оттуда осенью, в Москве, был уже весь пронизан этим стремлением к русскому духу. Немецкий лекарь сменился русским деревенским знахарем, героиня приобрела отчетливые национальные черты. Вместе с тем еще очевиднее стала лирическая тема, сосредоточенность художника на внутренних душевных переживаниях героини. Интересно, что при этом он иначе не называл свое новое полотно, как картиной-«оперой», никакой горькой иронии, однако, не вкладывая в это определение. В ней действительно было нечто театральное. И ни о каком театре она не напоминала так отчетливо, как о первой Частной опере, о постановках русского репертуара. Надо сказать, что, когда Савва Иванович, Поленов и другие мамонтовцы смотрели картину в мастерской художника, давали ему советы, чувствовалось, что и они видели в ней мизансцену какого-нибудь своего очередного оперного спектакля.

Но характерно, сам Нестеров приобщиться к театральным постановкам, участвовать в них в качестве художника-декоратора, как это делали Коровин, Серов, Врубель, не испытывал никакого желания. Нечего говорить, что совершенно не тянуло его играть на сцене. Мало этого, даже раздражение вызывала в нем страсть некоторых молодых, особенно Кости Коровина, «паясничать», которую он иначе не называл, как «шутовством», смягчая этот бранный эпитет оговоркой — «хотя благородным». Кстати сказать, Косте Коровину было, в



свою очередь, очевидно, что Нестеров представлял собой тот тип «серьезного» человека, который он недолюбливал. Да и живопись Коровина мало импонировала Нестерову. Она представлялась ему не менее легкомысленной, чем сам художник, при блеске и артистизме близкой по духу каким-нибудь псевдоиспанским романсам. Это не значило, впрочем, что он был против живописных новшеств. Его восхитил портрет Веруши Мамонтовой Серова, который он назвал «последним словом импрессионального искусства». Но живописная свобода Коровина перехлестывала, по его мнению, через край... Он готов был согласиться с Репиным, что это «живопись ради живописи». Красота ради ее самой, «искусство для искусства».

С осени, после возвращения из Уфы, он стал постоянным гостем в доме на Садово-Спасской и Абрамцеве. Он не мог не тянуться к этой среде, где, по его выражению, «все играют, рисуют или поют. Все артисты или друзья артистов». Но что это могло импонировать ему до определенного предела — наглядно показала его новая картина «Пустынник», которую он привез из Уфы вместе с этюдами и эскизами другого варианта полотна «За приворотным зельем». Во многом она была кровно мамонтовской. Начать с того, что именно вблизи Абрамцева он нашел пейзаж для картины. Духу кружка отвечала и основная идея полотна, ибо она заключалась в том, что человек обретает смысл бытия в гармонии с природой.

Нестеров повторял здесь то, что в течение многих лет говорили друг другу Савва Иванович и Елизавета Григорьевна, то, ради чего было приобретено Абрамцево, и что утверждалось в нем всем образом жизни хозяев и членов содружества. Только идея мамонтовцев была здесь представлена как бы навыворот. Герой Нестерова приходит к этой истине в конце жизненного пути, восторжествовав над житейскими бурями, отказавшись от материальных и чувственных радостей. Старик в серой монашеской рясе, с высохшим лицом, сама природа — мокрая земля, прикрытая пожухшей осенней травой, сты-

М. В. Нестеров. Автопортрет. 1882

М. В. Нестеров. Река Воря

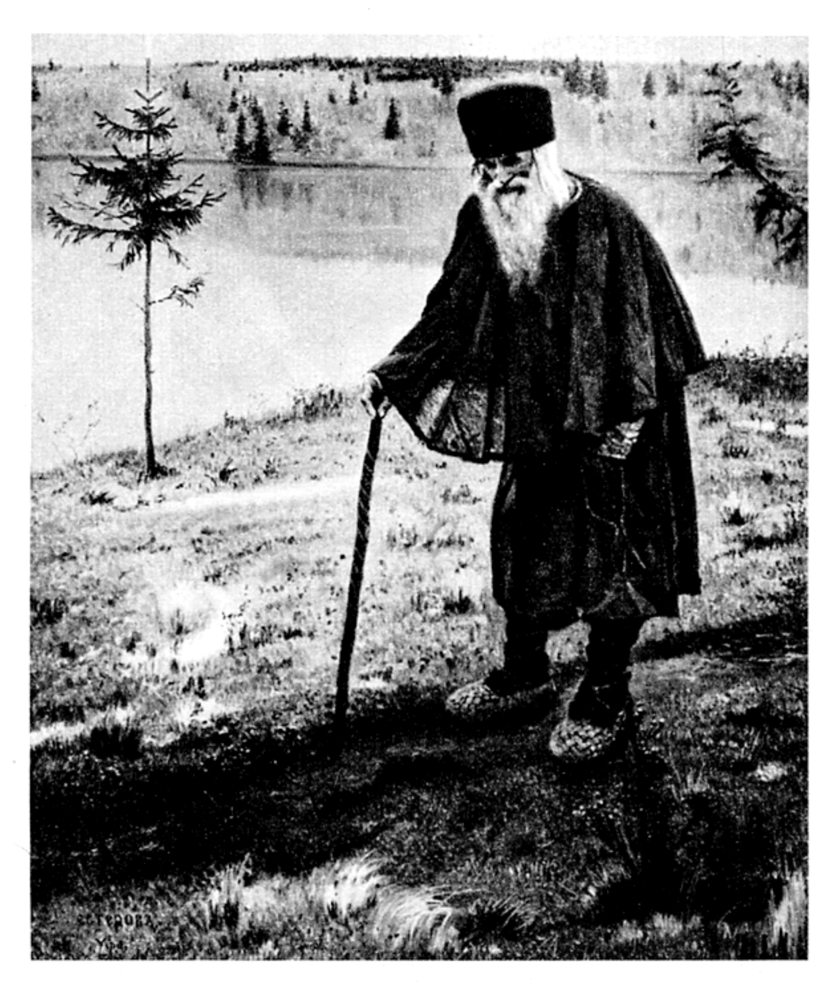
нущая, неподвижная холодная река — все это, написанное серым и охрой, отрицало мамонтовский гедонизм.

Было, правда, нечто подозрительное в той крайности, с которой Нестеров его отрицал. И действительно, достаточно было более внимательно вглядеться в его этюды к этой картине, — сдержанный до пуританства, до аскетизма, он втайне тоже стремился к широте, свободе, чувственности, богатству колорита, нарушая монотонность цве-

та и однообразие живописной поверхности то в колючем, поднявшемся над оголенной землей кустарнике, то в самой, как бы растрепанной кладке краски. Правда, делал он это как-то пугливо, прячась. Повидимому, он считал, что рядом с его основной творческой целью подобные интересы могли бы показаться, в лучшем случае, непростительными слабостями. Он пропагандировал благотворность ухода от житейских бурь. При отвлеченной «общечеловеческой» философии картина была пронизана откровенным просветительским духом. Она не была лишена дидактики, резонерства, поучала, наставляла.

Эти черты «Пустынника» давали основание надеяться, что Нестеров станет верным членом кружка. Деловая и утопическая, приземленная и устремленная «в заоблачные выси» «конструкция» братства его должна была устраивать. Правда, если с самого начала в этом братстве было как бы два направления, то Нестеров должен был отдать предпочтение одному из них — его православная церковность должна была импонировать Елизавете Григорьевне гораздо больше, чем Савве Ивановичу. В отношениях же к Нестерову Мамонтова постоянно присутствовал какой-то холодок. Может быть, и потому, что он не выносил, как сам выражался, «кислятины», а Нестеров часто впадал в мрачную меланхолию. А может быть, не доверял «поискам философского камня», которыми художник был явно одержим. Но и сам Нестеров плохо привыкал к дому на Садово-Спасской, к обстановке богемы, царившей в нем, и гораздо больше любил бывать в Абрамцеве, где в это время почти круглый год жила Елизавета Григорьевна с детьми.

В своей неутолимой жажде подняться над низменным, материальным, Нестеров становился нетерпимым, сектантом. Его костистое лицо с угловатыми колючими чертами часто приобретало какое-то почти фанатичное выражение. Надо учесть и состояние постоянной творческой неудовлетворенности, которое он испытывал, его творческие муки, очевидные для всех. Этого было достаточно для мамонтовцев, чтобы заключить, что он похож на художника-мученика Клода Лантье из нового романа Золя «Творчество», которым они все тогда зачитывались. Нестеров и Клод Лантье! Иными словами, Не-



М. В. Нестеров. Пустынник. 1888—1889

стеров — и Эдуард Мане или Сезанн! По одной этой причудливой аналогии можно судить, как далеки были мамонтовцы от проблематики современного им европейского искусства. Впрочем, так же, как и сам Нестеров. Однако как бы то ни было, подобное сравнение было, несомненно, для него лестно.

Но «Видение отроку Варфоломею» говорило об отношениях Нестерова с мамонтовским кружком еще более отчетливо. Замысел этой картины созревал исподволь, давно. При этом она должна была открыть целый цикл полотен из жизни Сергия Радонежского. Художник представлял своего героя «по Ключевскому», как реального исторического деятеля, вдохновителя Дмитрия Донского в Куликовской битве и вместе с тем видел в нем своего рода былинного богатыря. Только в отличие от Васнецова, Нестеров стремился одновременно и к большей реальности и «земной» трепетности чувств в воплощении образа и тянулся к ирреальному так, как никогда не тянулся Васнецов. В избранном сюжете его привлекал момент чуда, божественного озарения.

Картина долго не складывалась. Первый благоприятный толчок дала поездка за границу, встреча с полотном Бастьена Лепажа, посвященным Жанне д'Арк. В судьбе Варфоломея он видел нечто общее с судьбой пастушки из Домреми; подобно ей, он должен был узнать о своем призвании при необычных, «сверхъестественных» обстоятельствах, и это изображение неожиданной чудесной встречи девочки со святым и наступившего в ней душевного просветления направило его воображение.

Второй решающий толчок дало Абрамцево. Можно считать, Нестеров почувствовал, что работа над картиной началась в тот момент, когда он однажды вышел на террасу абрамцевского дома и его глазам предстала «такая русская, русская красота» — с лесистыми и холмистыми далями, деревней вдали, яркой зеленью огорода — и когда он запечатлел этот мотив в этюде.

И еще более решающий творческий импульс он получил здесь, в окрестностях Абрамцева, когда встретил в одной из соседних деревень девочку, на лице которой была печать изнуряющего неизлечи-



М. В. Нестеров. Видение отрока Варфоломея. 1890

мого недуга, сообщавшего ему выражение тоски, экзальтацию. В этой девочке он увидел прототип своего отрока Варфоломея, возможность передать его внутреннюю устремленность к идеалу, переживаемое им душевное просветление.

И тогда долго томившее его состояние неизвестности и неясности прекратилось. Сняв пустую дачу в деревне Митино, он с головой ушел в работу, не показываясь в Абрамцеве, не внимая зовам Елизаветы Григорьевны, забыв обо всем на свете. Он писал в мастерской, оставив для себя натурные этюды, но всеми силами стараясь передать натуру по-новому, добиваясь соединения конкретной чувственности и устремленности «в мир иной». Он долго мучился над изображением Варфоломея, над силуэтом его головы с тонкой шеей и под-

черкнуто выступающим затылком, над худыми сжатыми руками в поисках «нездешнего выражения». Он компоновал и перекомпоновывал пейзаж потому, что чувствовал, что воссоздание конкретного мотива и естественная связь его героев с природой противопоказаны изображению сверхъестественного. И пейзаж, составленный из нескольких отдельных фрагментов, лишенный единой точки зрения, внутренне колеблется, разбегается в разные стороны, то приближаясь в силу конкретности к героям полотна, то отчуждаясь от них.

Все произведение было насквозь мамонтовским, но и пронизано упрямым стремлением художника как бы преодолеть в себе мамонтовца, выйти за рамки утопии кружка.

Но картина подчеркнула, что Нестеров был бóльшим мамонтовцем, чем, может быть, сам хотел. Более того, худо ли, хорошо ли, но он соединял в своем образе те разные устремления, которые уже давно в кружке служили предметом разногласий. Не случайно, картина в равной степени была причастна к станковой живописи, к иконописи, к монументально-декоративному панно и не была ни тем, ни другим, ни третьим.

Нестеров не желал больше поучать и наставлять, как в «Пустыннике». Он мечтал об искусстве, как бы сливающем нравственную и эстетическую истины в едином образе и действующем на зрителя не методом пропаганды. Однако было очевидно, что и пропаганде он попрежнему не чужд. Не потому ли зрительная красота, к которой его так влекло, представлялась ему искусительницей и не в порыве ли самозащиты он порой впадал в пуританство? Он действительно хотел цвета и боялся его. То вносил яркий цветовой акцент, то словно отжимал и обесцвечивал краски.

Картина «Видение отроку Варфоломею» неприятно поразила Поленова своим сходством с живописью Васнецова. В душе он даже упрекнул Нестерова в эпигонстве. Нестеров в самом деле шел по пути, открытому Васнецовым. В «Видении отрока Варфоломея» отношения между поэзией и прозой, делом и полетом «в заоблачные выси» оказались по существу такими, как в искусстве Васнецова, хотя несколько более осложненными. Но особенно роднило Нестерова с

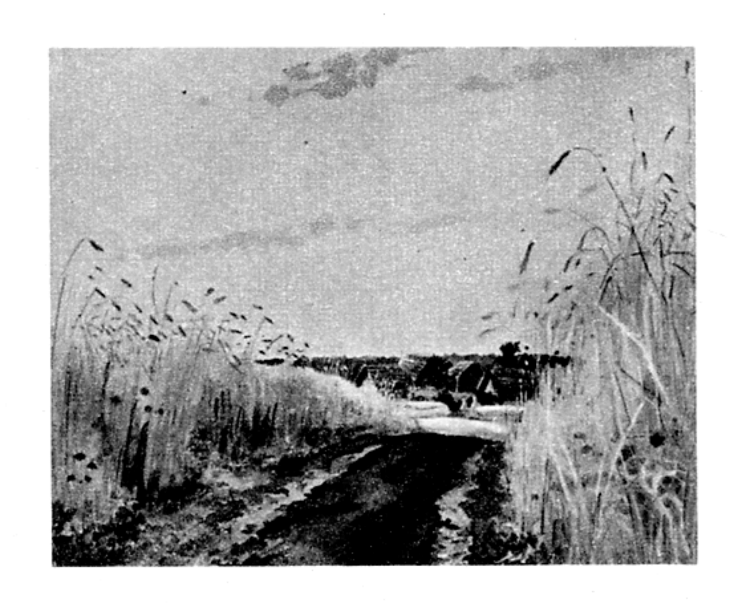
Васнецовым его стремление к созданию образа, национального по духу, и его желание приблизиться в своем творчестве на этом пути к русскому национальному и народному представлению об идеале. Оперная одежда Варфоломея подтверждает лишний раз близость художников. В характере пейзажа с его тающими, как свечи, деревьями, с его бесплотной прозрачностью, в экстатическом облике Варфоломея Нестеров по существу оставался верен тем же утопическим исканиям своего предшественника, только пытался расширить, одухотворить свой образ, придать ему одновременно более камерно-лирический и «всеобщий» характер.

В то время такого рода откровенное стремление к национальному идеалу среди сверстников в мамонтовском кружке могла бы более всего разделить с Нестеровым Елена Дмитриевна Поленова. Она познакомилась с Мамонтовыми раньше Нестерова, но сблизилась по-настоящему далеко не сразу. Елена Дмитриевна трудно сходилась с людьми, а в тот период тяжелых обстоятельств своей личной жизни— особенно. Ее могло утешать только то, что она была не одинока в своих настроениях. Меланхолия носилась в воздухе, была в моде.

Но если вскоре перед нею снова стали открываться «чудные горизонты», то значение в этом новых отношений, завязавшихся у нее с мамонтовским кружком, несомненно.

Казалось бы, она пришла в этот кружок уже готовым художником. Почти всех членов содружества еще прежде знала лично или заочно. Все они бывали у ее брата дома, молодые занимались у него в училище, гостили у них на даче. Но на Садово-Спасской и в Абрамцеве в их сообществе появлялось нечто новое, мамонтовское, что как-то особенно действовало на нее, манило к себе. Начать с того, что она за много лет не знала большей человеческой привязанности, чем та, какая возникла у нее внезапно к Елизавете Григорьевне, к детям. Она не была в Италии, но словно пережила стадию «семьи». Да вся атмосфера дома, особенные отношения, складывавшиеся здесь между художниками и их друзьями, согревали ее жизнь.

Может быть, именно в этой среде, в этих условиях стала для нее совершенно очевидна ее солидарность с обоими поколениями худож-



Е. Д. Поленова. Дорога в Быково. 1883

ников — старшими и молодыми. Старшие дали первооснову, базу, учили обстоятельности, объективности в воссоздании правды натуры, некоторые, как ее брат, звали добиваться солнечности и яркой цветности живописи. Молодые же увлекали дальше, звали расковаться, непосредственно приникать к натуре, стремиться быть с ней как бы «душа в душу», вспомнить об артистизме. А сама обстановка, атмосфера дома на Садово-Спасской и Абрамцева, когда они оказывались здесь все вместе, подчеркивала во всем этом какой-то важный человеческий и жизненный смысл.

Вот почему в среде мамонтовцев, как нигде, чувствовала она особенный прилив художественных сил и растущее напряжение своей



Е. Д. Поленова. Поляна в лесу. 1894

творческой воли. Чего стоило пойти, например, в Абрамцеве на этюды с Константином Коровиным! Еще в Жуковке, когда брат сажал своего ученика рядом, каждую минуту его приходилось держать «в шорах» потому, что он куда-то рвался — его кисть словно электризовалась в соприкосновении с натурой, вдобавок он ею радостно играл. Но в Абрамцеве это творческое настроение было постоянным. Да и Остроухов, который действовал своей целеустремленностью, трудолюбием и верностью одной цели — овладению пленерной пейзажной живописью, здесь особенно тянулся к непосредственности и к артистизму.

Одним словом, мамонтовцы заражали и заряжали ее, с ними она не только острее испытывала желание (и отдавала себе в нем отчет) перейти дистанцию между собой как художником и природой, слиться с натурой, добиться большей непосредственности в ее воссоздании. Вместе с тем здесь она более отчетливо, чем прежде, почувствовала связь своих стремлений с тягой к утверждению зрительно-пластической красоты, с мечтой о поэтическом идеале.

Родные с радостью замечали, что с тех пор как Елена Дмитриевна приобщилась к дому на Садово-Спасской и Абрамцеву, сблизилась с Елизаветой Григорьевной и вошла в мамонтовский кружок она стала словно оттаивать. Выражение нелюдимости, отчужденности, какая-то окаменелость ушли с ее лица. Воскресла присущая ей от природы энергия, творческая устремленность. Сколько было исхожено дорог и тропинок в Абрамцеве и вокруг на многие километры — с этюдником и мольбертом, в компании и в одиночку.

Тогда в поисках непосредственности и зрительно-пластической красоты образа, его художественной доступности в ее искусстве стал складываться определенный строй. То были большей частью не широкие пейзажи-картины, которые так любил ее брат. Дали ее расхолаживали. Но совсем другое — передний план. Какое наслаждение доставляло ей зарыться глазами в заросли трав, цветов, мхов на каком-нибудь косогоре. Она «распутывала» глазами эту чащу, находила в ней порядок, прослеживала каждую травинку и каждый цветок «с ног до головы», а потом снова сплетала, как это было в натуре. Это был ее вариант живописи непосредственного впечатления. Недостижимой оказывалась при этом свобода кисти, которая нераздельна с такого рода живописью, но сам мотив здесь как бы ее выручал, располагал только к интимным отношениям с художником и диктовал их. А свежесть, воздушность, прозрачность она нашла в акварели. Эта краска сама обладала подобными качествами.

Что же удивительного, что ее пейзажи нравились и «старикам» и «молодым»? И те и другие считали ее своей единомышленницей. Достаточно сказать, что Репин долго стоял перед ее акварелями в Петербурге и сказал, что они ему нравятся гораздо больше шишкин-

ских рисунков, и ни с кем так не любил ходить на этюды Остроухов, как с Еленой Дмитриевной. Она была обстоятельна, фиксировала каждый предмет в его изолированной завершенности, рассказывала о нем и в то же время откровенно стремилась к зрительной красоте, к «празднику глаза», к чувственной близости с природой.

Тогда Елена Дмитриевна почувствовала, что отношения с Елизаветой Григорьевной были важны для нее еще и потому, что та представлялась ей в то время своего рода идеалом зрителя. В дни, когда Елизавета Григорьевна с детьми сопровождала ее на этюды, к ее творческому настроению добавлялось ощущение единства с теми, кому она адресовала свое искусство. Кажется, она в эти дни даже меньше ощущала творческие сомнения, охватывавшие ее при сравнении результатов собственных усилий с произведениями некоторых сверстников, особенно Коровина и Серова. В частности, Елизавета Григорьевна всем своим отношением к искусству могла как бы оправдать Елену Дмитриевну перед ней самой, придать смысл и значение той верности принципам старших, передвижников, которую ей волей-неволей приходилось тогда сохранять.

Так, вдохновенно написала она в Абрамцеве акварель «Желтые цветы». Работая над ней, близко вглядываясь в заросль ярко-желтых цветов и зелени, «ощущая» взглядом их колышащийся разлив, пронизанный солнцем, она обретала иллюзию, что добивается того же тонкого, сложного, неуловимого движения цвета и света, какое ей так импонировало у импрессионистов.

В интимной близости к маленьким уголкам природы открылись перед ней и другие творческие возможности. Оказавшись один на один с какими-нибудь зарослями цветов и трав, можно было потерять реальные масштабные соотношения, забыв об окружающем их пространстве. И это оказывалось чрезвычайно заманчиво. Тогда подчас эти заросли представлялись гигантским фантастическим лесом, и легко можно было вообразить в этом лесу сказочные существа и невероятные события. К русскому фольклору она тянулась давно, воспитание с детства внушило ей эту привязанность. Творческое внимание к сказке она стала проявлять еще до знакомства с Мамонтовыми. В

Абрамцеве же условия благоприятствовали, чтобы этот интерес расцвел. Поиски национального идеала были здесь едва ли не главным смыслом существования.

Но обратившись к иллюстрированию русских народных сказок, Елена Поленова нашла как бы новую форму этого идеала — камерную, интимно-лирическую. Не естественно ли, что этот вариант как-то особенно по душе пришелся в Абрамцеве. К тому же художница вносила в собственную интерпретацию сказок обостренность восприятия и воссоздания натуры, которые преследовала в своих пейзажных этюдах. От этого сказочные события казались еще более убедительными. Тогда в Абрамцеве Елена Дмитриевна создала иллюстрации к сказке «Война грибов». Главными в цикле оказались пейзажи, как всегда, согретые ее привязанностью к мотиву. Герои сказки — грибы — существовали в иллюстрациях наравне с людьми, порой превосходили их размерами. По сути дела, пока это нарушение нормальных масштабных соотношений и было в ее иллюстрациях главным приемом для выражения сказочности.

Иллюстрации эти были приняты в Абрамцеве восторженно. Елена Дмитриевна была в них такой же продолжательницей Васнецова, как в работе над костюмами к «Снегурочке». Но сама она инстинктивно чувствовала во всем этом какие-то преграды, которые в будущем надеялась перейти. Быть может, уже тогда вынашивались образы других сказок, новые формы выразительности, острая характерность и вместе с тем условность, яркость и лаконичность колористического решения. Но окончательно сложатся и получат свое осуществление эти идеи уже вне мамонтовского содружества.

А в период, о котором идет речь, Елена Дмитриевна возлагала большие надежды на еще одну область художественной деятельности, которая и для нее самой и для некоторых других членов мамонтовского содружества на время стала чрезвычайно важной.

СТОЛЯРНЫЕ МАСТЕРСКИЕ В АБРАМЦЕВЕ

В 1890 году на одном из домов Петровских линий в Москве появилась новая вывеска: «Магазин русских работ». Магазин быстро приобрел популярность. Состоятельные люди в то время охотно меняли мебель в своих квартирах на «стильную» русскую, шили туалеты из домотканого полотна и украшали их русской крестьянской вышивкой, ставили на камины странные, асимметричные с блестящими радужными поверхностями керамические изделия.

Одним из главных законодателей новой моды по праву считалось Абрамцево.

А началось в Абрамцеве все это, казалось бы, почти случайно: как-то летом 1881 года в одну из прогулок, в которой участвовали Елизавета Григорьевна с детьми, Поленовы — Наталья Васильевна и Василий Дмитриевич, Васнецов, в соседней деревне Репихово их внимание привлекла деревянная резьба на одной из изб. По узкой доске тянулся скупой растительный узор — стилизованные цветы и листья. Узор был совсем бесхитростный, но такая ритмичность была в нем, так благородно изгибались линии, так строго и празднично играл темный углубленный рисунок, врезанный в дерево на его гладкой светлой поверхности и так красиво и естественно лежала вся эта доска под крышей избы (не хуже, чем фриз на каком-нибудь античном храме), что мамонтовцы поразились. Особенно загорелись Поленов и Васнецов. Уговорили пораженных хозяев продать доску, ждали, пока те сняли ее с избы, и торжественно понесли в Абрамцево.

Доска окончательно смутила покой его обитателей. Эта находка, водворенная на стену в доме, словно заполнила какое-то пустующее в жизни кружка место.

Они и прежде с интересом читали былины, слушали замечательного сказителя Щеголенкова, которого дважды — в живописном портрете и в рисунке — так похоже изобразил Репин, любовались произведениями народного искусства. Но теперь интерес к русскому народному искусству не только перешел в бурное увлечение, но определился в своем характере. В соответствии с эстетикой кружка он направился в русло изобразительного творчества. Мало этого, для их мечты, для их способности и «способа» мечтать на почве трезвого практицизма народное прикладное искусство оказалось особенной находкой. Это была красота «опредмеченная», «овеществленная», не лишенная практического смысла, даже прямо предназначенная для службы в быту и при этом обладающая национальным характером.

В своем приобщении к русскому народному творчеству мамонтовцы не были первооткрывателями. Интерес к нему возник и развивался среди русской интеллигенции уже давно, но в зависимости от «обстоятельств места и времени» видоизменялся.

Кстати, мамонтовцы могли бы принять свое новое увлечение и как бы из рук в руки от прежних хозяев дома, от Аксакова и его друзей. А Савва Иванович — еще через близких отцу Погодина и Чижова.

Конечно, одновременно здесь существовала реальная угроза наследовать и их заблуждения. Братья Аксаковы и Чижов были славянофилами. Погодин — панславистом. Те и другие рассматривали проблемы национальности и народности с реакционных, метафизических позиций. Естественно, что они видели в художественном творчестве народа не только проявление его творческих возможностей, но и как бы воплощение «исконной» извечности этих возможностей. Мамонтовцы оказались в самом деле связанными со своими предшественниками и во многом не избежали подобного рода заблуждений.

Но как бы то ни было, в 70-е—80-е годы интерес к народному искусству был чрезвычайно жив, и членам нашего кружка, можно сказать, суждено было воплотить этот интерес в своеобразные формы, характерные для того времени.

Найденный фриз избы положил начало организации в Абрамцеве музея русского народного искусства, собиранию произведений народ-

ного творчества. Многое погибло, исчезло. Совсем мало дошло произведений, даже созданных в первой половине XIX века, не говоря о веках XVIII, а тем более — XVII. А в 70-е—80-е годы уже редко кто из крестьян сохранил вкус к ремеслу и художественную традицию. Тем большую ценность приобретало то, что удавалось найти. Поистине перлы представляли наличники окон, коньки на крышах и колонки крылечек. А предметы нехитрого крестьянского обихода, орудия производства, веретена, прялки, пряслицы, вальки, или солонки, бочки, люльки, донца, ларчики? Наивные рисунки, простодушные надписи «Кого люблю — тому дарю». 20 веретен — и ни одного повторения... Их нарочно решили экспонировать рядом друг с другом, чтобы подчеркнуть безостановочную игру форм, неисчерпаемость фантазии и воображения их часто безымянных творцов. Некоторые изделия буквально ошеломляли мамонтовцев богатством, разнообразием и красотой узора, неожиданностью формы. Задняя доска телеги, встреченной ими в дороге во время путешествия в Ярославль и Ростов, на которой были вырезаны петухи, рыбы, елочки, представляла собой подлинный шедевр искусства. Настоящая величественность была в привезенной Поленовым из Подольского уезда маленькой солонке с орлами.

А скоро открылся еще один тайник красоты. Вслед за столярными изделиями стали скупать в музей предметы одежды, ткачества, вышивки — старинные рубахи, сарафаны, фартуки, сумки, старые паневы. Привлекла внимание красота русской набойки и ее драматическая судьба: под неумолимо растущим натиском фабричного ситца, который забирал все большую власть, красочным набивным тканям грозила гибель. В этом отношении тоже повезло: познакомились с набойщиком — обладателем старинных досок, которые валялись у него на чердаке. Заказали печатать все рисунки.

Но музеем дело не ограничилось. Не таков был мамонтовский кружок. Стремление к практическому применению добытого было его внутренней необходимостью. Можно напомнить, что в костюмах постановки «Снегурочки» в оперном театре Васнецов и Поленов использовали привезенные из деревень старые подлинные костюмы и повто-

ряли подлинные орнаменты, создавая новые. Но этого мамонтовцам было недостаточно. Их влекло к внедрению узнанного в жизнь.

Так возникло в Абрамцеве дело, производство, душой которого явилась Елена Дмитриевна Поленова. Вот когда стало очевидно, что сама судьба свела ее с мамонтовским кружком. Пережившая глубокую личную трагедию и замкнувшаяся в себя, полная мучительного для нее самой недоверия к жизни и людям, и в то же время от природы энергичная, творческая натура, склонная к активной полезной деятельности, она, пожалуй, более всех мамонтовцев нуждалась в мамонтовской семье, в своеобразном уюте этого «гнезда», замкнутого и в то же время раскрытого или жаждущего раскрыться навстречу веяниям жизни. И теперь ее пылкая и нежная любовь к Елизавете Григорьевне, ее привязанность к детям, к Савве Ивановичу, к дому на Садово-Спасской, ко всей «семье» и кружку как бы слилась воедино с увлечением народным творчеством (она им буквально жила) и всеми делами на этой почве, которые задумали они с Елизаветой Григорьевной. Одно поддерживало и оплодотворяло другое.

А дела были затеяны немалые. Савва Иванович поразился предпринимательской фантазии женщин и одобрил их планы. Они тем более понравились, что с ними были связаны высокие надежды, что при всем своем трезвом практицизме они содержали и весьма возвышенные стремления.

Уже давно Елизавета Григорьевна с тоской присматривалась к жизни крестьян соседних с Абрамцевым деревень. Удручало несомненное исчезновение среди них исконной привязанности к земле (в которую так верили, в частности, прежние хозяева Абрамцева — Аксаковы), их повальное бегство при первой возможности в город на заработки и неизбежная бедность, нависающая над деревней. Город же Елизавета Григорьевна считала главным виновником морального опустошения крестьян, распространявшегося среди них воровства, пьянства. Ремесленная школа и столярная мастерская, которые было решено учредить в Абрамцеве, должны были послужить панацеей от всех бед — дать жителям деревень новую профессию кустаря, а затем — постоянный дополнительный заработок и тем смым удержать

их на месте, на земле, морально оздоровить и одновременно — что освящало все эти намерения — воскресить гибнущую народную художественную традицию.

Была у Елизаветы Григорьевны и особая личная заинтересованность в столярном производстве. По ее представлению, в художественном ремесле она сама, дети, друзья — не художники — обретут реальную возможность проникнуть в «святая святых» искусства, приобщиться к тайнам художественного творчества. Прикладное искусство казалось доступным каждому простому смертному. И она радостно приняла на себя не только организационные функции, но сразу же включилась сама и включила детей в интересы этого производства практически, обучаясь и обучая, соревнуясь с художниками в создании образцов, расписывая, разрисовывая, вырезая.

Была оборудована в Абрамцеве мастерская, в которой деревенские мальчики проходили курс обучения столярному ремеслу и «художеству». Кончавшие курс после трехлетнего дарового обучения получали верстак и набор инструментов и работали еще год за сдельную плату. А потом выполняли собранные мастерской заказы. Вслед за тем были созданы филиалы в соседних деревнях, в которых управляли большей частью воспитанники абрамцевской мастерской.

В 1885 году удалось заинтересовать своими изделиями открывшийся новый Земский кустарный музей, возникший на углу Знаменки и Ваганьковского переулка. В 1886 году ими торговали в одном из домов на Поварской под вывеской — «Продажа резных по дереву вещей работы учеников столярной мастерской сельца Абрамцева, Московской губернии, Дмитриевского уезда».

Елизавета Григорьевна ликовала — ее заветная мечта, казалось, осуществлялась, и, объезжая своих «умельцев», она испытывала истинное удовлетворение. Мастерские древних иконописцев или корпорации голландских или итальянских ремесленников, очевидно, вспоминались ей при этом.

Но скоро стало ясно, что все не так просто, как кажется. Пьянство не уменьшалось, случаи воровства не миновали даже само Абрамцево, и привязанность мастеров к деревне все равно оставалась об-

манчивой и зыбкой, каждый день грозила исчезнуть. Если мастерская являлась социальной утопией, то художественной утопией стал разрабатываемый в ней стиль.

Казалось бы, народное творчество, в частности резьба, могло стать кровным делом для каждого крестьянского мальчика. Оно продолжало еще жить в народе, только менее интенсивно, чем прежде. Надо было лишь подтолкнуть, стимулировать интерес к нему. И если при этом избежать в обучении шаблонов, тогда можно будет добиться от кустарей в их будущих созданиях красоты и оригинальности, одним словом — истинного творчества. Эти задачи и приняла на себя Елена Дмитриевна Поленова. Она тогда буквально бредила столярными изделиями. Они снились ей по ночам. Ради них она забросила свои занятия живописью и акварелью (что, кстати, вызывало немалое неудовольствие некоторых друзей-мамонтовцев, например Остроухова), даже работу с натуры на пленере, которая доставляла ей такую радость. Она с жадностью изучает произведения художественных ремесел, собранные в Абрамцеве, использует каждую возможность во время поездок, чтобы увидеть новые и новые проявления народного творчества — в избах, в крестьянском быту. Изучает формы, декор произведений. Варьируя и перетолковывая их, сочиняет эскизы для новых изделий. Но результаты огромных и искренних усилий, освещенных ее талантом, оказывались весьма спорными, а порой и отрицательными — иначе быть не могло.

Но лучше всего об этой художественной драме рассказывают сами создания абрамцевской мастерской, которые и сейчас можно встретить не только в Абрамцеве или в бывшем «Кустарном музее», а теперь в Музее народного искусства, но и в частных домах.

В одной из изб в деревне Костромской губернии она сфотографировала поразивший ее деревянный шкаф. Мотив — типичный для владимиро-суздальской резьбы. На центральной ячейке дверцы — сочная, глубоко вырезанная рельефная розетка, стилизованный цветок, окруженный венком из листьев. В обрамлении больших гладких плоскостей дерева эта узорчатая вставка играла, как драгоценность в оправе. В форме предмета и его декоре — раскраске или резьбе —



Е. Д. Поленова. Рисунки из альбома. Начало 1890-х годов

можно было угадать и нрав его создателя и почувствовать непрерывную традицию художественного творчества народа. Смелость и благородство фантазии, решительность и в то же время чуткость обращения с материалом умельца, запечатлены в изделии.

И странное дело — Елена Дмитриевна обладала смелостью и решительностью характера, не была лишена фантазии, чувствовала материал, но в своей работе — столе, эскиз декорировки которого был создан ею по мотивам шкафа из Костромской губернии, она слабо эти черты своей натуры проявила. Поленова опрометчиво лишила

декор естественного и необходимого обрамления — широкого гладкого поля доски, да и сам узор стал более сухим. В результате он потерял свой образный эстетический смысл. Зачастую Елена Дмитриевна сочиняла новое изделие, соединяя детали нескольких произведений народного творчества. Классический пример — один из шкафчиков, в котором, как она сама о нем писала, «нижняя часть с выдвижной дверкой — с полочки из деревни Камягино, ручка — с раскрашенного донца, найденного в деревне Валищево, Подольского уезда, верхняя загородка — с передка телеги, колонка — найденная в селе Богослове Ярославской губернии...» Но эти различные элементы не вступали между собой в ту необходимую взаимосвязь, которая является условием цельности, гармоничности, жизненности художественного образа.

С мотивами живой природы также происходила в ее изделиях странная метаморфоза. С жаром и увлечением запечатленные в этюдах — на поверхностях предметов они мертвели, утрачивали аромат, жизнь, и в то же время не приобретали ту необходимую условность, которая только одна и могла бы их соединить с формами изделий.

Создается впечатление, что Елена Дмитриевна и ее соратники в борьбе за возрождение русского национального стиля плохо понимали его особый язык и воспринимали этот стиль во многом формально. Так полет мечты оборачивался неподвижностью, окостенением.

Невозможно было бы представить себе, чтобы Елена Дмитриевна могла скоро всего этого не почувствовать при жизненности ее таланта. И, действительно, недолго посещали ее безмятежные радости удовлетворения полезностью своей работы в мастерских, веры в истинность и органичность своих творений. Никто не мог тогда объяснить ее внезапное, как казалось, беспричинное охлаждение к Елизавете Григорьевне, явно не по себе ей становилось и в Абрамцеве. Только это ее состояние характерно совпало с некоторыми творческими переменами. По эскизам различных изделий, которые она тогда еще создавала для Абрамцева, было видно, что она куда-то рвалась — за пределы, стремилась уйти от народных образцов. Она стала опираться все больше и больше на собственную фантазию.

Весь облик ее изделий приобретал порой чрезмерную, демонстративную прихотливость и своеволие. Подчас ощущалось осознанное стремление автора нащупать какие-то новые связи между узором и формой предмета. Позже стало ясно, что она примкнула к целому художественному движению и даже оказалась впереди него. Ее по праву причислили к основоположникам нового художественного стиля «модерн», распространявшегося в России на рубеже XIX—XX веков. Таким образом, начав произрастать в мамонтовском кружке, этот стиль выходил в жизнь, презрев его. Можно сказать, что Елена Дмитриевна повторила «вероломство» других молодых мамонтовцев. Впрочем, что касается народного искусства, и новый стиль был неспособен подняться до его вершин. Он был лишен возможности и способности во всей полноте достигнуть органичного соответствия произведения конкретным нуждам жизни, что определяет высокую ценность созданий народного искусства. Правда, их связь с жизнью более сложна, и главное, труднее улавливается, чем в произведениях искусства профессионального и не прикладного, хотя бы в станковой живописи. С одной стороны, эта связь, казалось бы, непосредственна, что объясняется прямой причастностью изделий к народному быту, их утилитарным назначением. С другой — косвенна и опосредованна — произведения прикладного искусства говорят отвлеченным языком линий, форм, красок. Однако своеобразие и сила народного прикладного искусства как раз и состоит в том, что в нем утилитарное назначение предмета органично соединяется с эстетическими функциями, и в этом союзе они обогащают друг друга, активно служат одно другому.

Кажется, изделия народного искусства могли бы соперничать подчас с творениями самой природы — так они закономерны. В их формах есть та чистота и ясность, та простота и целесообразность, которая вырабатывается в результате естественного отбора, пристальной и углубленной работы многих поколений, многовековой традиции, переходящей от дедов к внукам. А время не только прибавило обаяния этим предметам, оно «освятило» их, засвидетельствовало «подлинность» и долголетие — вечность. В их потертых поверхностях

угадываются многократные следы державших их рук и лежит печать «трудов и дней», как в морщинах человеческого лица. Они навсегда приобщены к жизни.

Но всех этих качеств были лишены изделия мастерских Абрамцева, и старые — в народном стиле, и новые — в стиле «модерн». В них понятие красоты очевидно вступало в противоречие с целесообразностью, и здесь таилась особенно глубокая опасность — красота могла переродиться в украшательство. В итоге это и происходило.

Произведения все больше отделялись не только от потребителей, но и от самих их творцов — Елизавета Григорьевна не доверяла абрамцевским столярам изготовление образцов и обращалась в мастерские на сторону. Это были искусственные создания, не вызванные глубокими нуждами действительности и не отвечающие им. Они не были способны и по-настоящему войти в жизнь. Правда, владельцы особняков всего этого не осознавали. Меблировав комнаты изделиями Абрамцева, они искренне считали, что выражают свои национальные, а тем самым и патриотические чувства. Они словно поднимались в собственных глазах, чувствовали себя поэтами. И все это оказывалось так просто и так достижимо... Это можно было купить...

ГОНЧАРНЫЙ ЗАВОД

Следует сразу же сказать, не все мамонтовцы разделяли надежды, связанные с новым увлечением столярным производством. Искренне восхищаясь народными изделиями из дерева, они сомневались в необходимости и возможности «гальванизации» этого вида народного творчества. К таким скептикам принадлежали молодые, особенно Остроухов, да, по-видимому, и сам Мамонтов. Не случайно, с самого начала и до конца он не принимал деятельного участия в делах мастерских.

Но, игнорируя столярные мастерские, Савва Иванович и некоторые другие мамонтовцы не оставили без внимания народное прикладное искусство и нашли для себя иную сферу применения в этой области. В 1890 году Савва Иванович организовал гончарное производство, которое назвал громко «Гончарный завод».

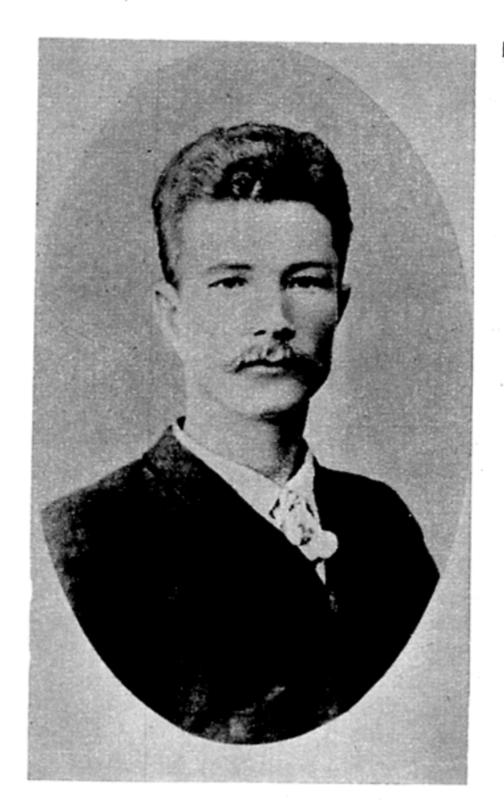
Сначала это была чрезвычайно примитивно оборудованная мастерская в Абрамцеве, и название «Гончарный завод» звучало шуточно. Затем он перевел его на Бутырки, построив там специальное помещение. Главным мастером этого производства стал Петр Кузьмич Ваулин — молодой, очень серьезный и знающий, исполнительный и энергичный человек, которого Савва Иванович подыскал в ремесленном училище, организованном в свое время на средства Федора Ивановича Чижова.

Вдохновило же Мамонтова на создание этого завода также народное искусство — поливные изразцы, старинные печи, сохранившиеся в боярских и царских палатах XVII века, старинная гончарная посуда. Свою роль сыграли и поездки за границу — увлечение керамикой распространилось тогда очень широко.

Дело началось с идеи придать художественный облик печам в доме. Их гладкие, белые, сверкающие, но безликие поверхности просили наряда. А после посещения Грановитой палаты и боярских теремов, где печи, отвечая своему прямому назначению, были в то же время главным предметом убранства, желание мамонтовцев утвердилось и они обрели вдохновляющий пример.

Какая сила уничтожила потребность людей украшать свое жилье, предметы обихода, заставляла думать об экономии и пользе и ни о чем более, проложила границы между «художественным» и «нехудожественным», обособила искусство?! Невозможно было при этом не вспомнить и старинные городки в Европе, их музеи, в частности музеи в Клюни или Нюрнберге, которые наглядно демонстрировали, как глубоко проникало некогда искусство в жизнь, определяло характер каждого предмета, который служил человеку. Об этом имели возможность задуматься не только художники. Елизавета Григорьевна с сыном Андреем — Дрюшей вспоминали, как они в 1884 году, во время путешествия по Европе, оказавшись в одном из таких городков, никак не могли заставить себя уйти от антиквара. Тогда же, в Нюрнбергском музее, они обратили внимание на печки с сиденьем. «Мы с Дрюшей совсем увлеклись, собираемся в Абрамцеве такую строить», — писала она вскоре в одном из писем. И на этот раз были очень довольны Елизавета Григорьевна, дети еще и потому, что украшение печей казалось им делом столь же простым, как столярное производство, доступным каждому простому смертному («Не боги горшки обжигали»). Шуренька особенно пристрастилась к этому занятию. Нечего говорить, что делал успехи Дрюша, у которого уже обнаруживался несомненный художественный талант.

Радовались новому гончарному заводу молодые художники. Они испытывали потребность во всем пробовать свои силы. Серов, как всегда, охотно шутил и быстро придумал черта, вылезающего из чана. Чертик был вылеплен с соблюдением всех правил анатомии, и даже сам Мордух не смог бы найти никаких ошибок... Только когда керамикой заинтересовался Врубель, стало видно, что все не так просто, как кажется.



П. К. Ваулин. Фотография

Было удивительно, что из всех близких Савве Ивановичу художников керамика — «прикладное ремесло» — пришлась ближе всего по душе самому возвышенному из них — Врубелю. А украшение печей, которым Врубель занялся поначалу, казалось еще самой низкой областью керамики. Родные Врубеля были неприятно поражены, когда узнали, чем увлекается их Миша после полетов в безбрежные «высшие» сферы. Они сетовали и недоумевали, читая его радост-

ные письма по этому поводу. В его новом увлечении, при всем их желании, они не могли найти для себя ничего художественного, ничего того, что было бы в их представлении причастно искусству. «Художником по печной части» с горькой иронией назвал его отец в одном из писем дочери. Мог ли отец понять чувство, которое пробудило в нем Абрамцево и которое возникало там всякий раз, стоило туда попасть. Однажды в письме к сестре Врубелю удалось его сформулировать: «Сейчас я опять в Абрамцеве и опять меня обдает, нет, не обдает, а слышится мне та интимная национальная нотка, которую мне так хочется поймать на холсте и в орнаменте. Это музыка цельного человека, не расчлененного отвлечениями упорядоченного и бледного Запада...» И обращаясь к абрамцевским печам, видя перед собой их гладкие и безликие поверхности и формы, которые ему надлежало оживить и украсить, Врубель представлял, как будет передавать в орнаменте «интимную национальную нотку», «музыку цельного человека».

Надо сказать, что и мамонтовцы-художники снова оказались не все солидарны в отношении к новому делу. Можно себе представить атмосферу в Абрамцеве в ту пору, как все обитатели, гости, друзья дома по очереди примерялись к лежанкам, сворчивались на них калачиком, вспоминая, очевидно, XVII век и сказки, которые могла бы рассказывать тогда, лежа на них, какая-нибудь бабушка. Но, видимо в глубине души многие мамонтовцы относились к «печным делам», как к отдыху от серьезных дел, развлечению, если не приняли в них активного участия Без идей нет большого искусства, а уж какие идеи в печах?!

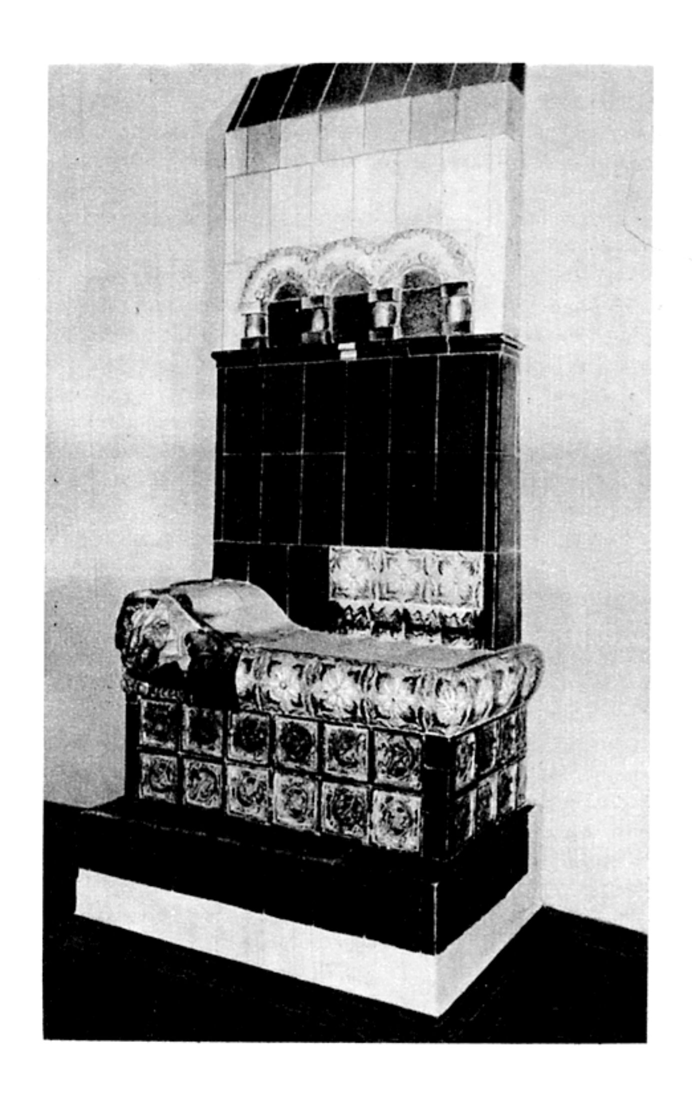
Врубель же был в упоении. У него и на этот счет было особое мнение. Необозримые возможности виделись ему в украшении абрамцевских печей. Печь следовало рассматривать как произведение архитектуры и одновременно прикладного искусства, деталь обстановки, мебель — и «украшение». Здесь должны были и могли одновременно действовать законы архитектуры и декоративного искусства, строгость и целесообразность нужно было сочетать с прихотливостью, свободной красочностью. Одним словом, простая печь становилась

под властью творческой воли мастера своего рода целым художественным миром. По-видимому, Врубель вспомнил создания XVII века — древнерусские церкви и боярские палаты, когда приступал к работе над печами, но все это, вспомнив, пережив, стремился выбросить из своей памяти.

Одной из первых была создана в угловой комнате печь с лежанкой, завершающейся маской льва в изголовье, которая придавала сооружению некоторое подобие лежащего зверя и как бы «оживляла» его. Но еще более сильно и целеустремленно творческие усилия мастера проявлялись в другом. Неожиданно своевольно, где-то посредине обширной плоской однотонной поверхности белого кафеля вдруг набухают узорчатые пояса с выпуклыми арками, украшенными орнаментом, опирающимися на низенькие колонки-бочонки. Возникая среди безучастных и гладких поверхностей, они еще только словно заявляют о конструктивности, как о возможном и желаемом, имитируют ее. Но это был уже первый натиск и он вносил в форму большие изменения. В то же время, не являясь еще остовом, основой построения, а словно наложенная на объем снаружи, эта конструкция — сетка — приобретала характер узора и выполняла декоративные функции.

Но и в тех случаях, когда Врубель решал задачу организации плоскости, а не объема и преследовал декоративные цели, он не расставался с идеей конструктивности. Вот один из изразцов: на блестящей белой поверхности разложен живой цветок, темно-розовый, с пятью лепестками, с сочными крупными листьями и двумя парами бутонов по сторонам. Этот узор как бы выстроен, будто первоосновой мотива является не живое растение, а архитектурный чертеж. И в то же время художник ни о чем так не думал, как о законах природы, создавших этот цветок. Именно поэтому прочерченный на облицовочном кафеле узор полон жизни. Кажется, что он дышит и трепещет, набухает и опадает, понижаясь к глубоким бо-

М. А. Врубель. Печь в Абрамцеве. Начало 1890-х годов



роздам контура рисунка, а благодаря затекам краски становится расплывающимся, акварельным, особенно нежным. Радостный и нарядный, он вибрирует, струится в разные стороны и как живой колышется на поверхности печи. При этом невысокий рельеф бликует, изразцы играют не только цветом, но и светом. Так в руке художника произведением искусства, источником красоты становится простая пластинка кафеля.

Все, к чему прикасался Врубель, перерождалось или стремилось переродиться, и это было его целью, можно сказать, смыслом его творческих усилий. Нисколько не сковывала воображения художника клеточная структура кафеля. Ему, напротив, импонировала геометрическая непреклонность этой решетки. Казалось, что ограничивающие, как бы сковывающие орнамент линии швов могут еще подчеркнуть прихотливую свободу, внутреннюю подвижность его узора. Его узору как бы приходилось выдерживать в своем возникновении борьбу, и это прибавляло ему прелести.

Врубель не хотел принять распространенный в XVII веке принцип полной изолированности изразца, расчлененности орнамента еще и потому, что ему важна была связь на границах, в местах разделений. Являясь законченным, завершенным декоративным целым, каждый из его изразцов в то же время ищет своего продолжения в соседнем. Они представляют собой как бы звенья одной цепи. Границы, места разделения оказывались, таким образом, одновременно местами связи. А связь, причем сложная, основанная на борьбе, целостность, единство, возникающие как итог этой борьбы — все это было поистине маниакальной идеей Врубеля. Недаром художник вкладывал во все это столько пыла, словно от печей или кафеля зависела сама жизнь Абрамцева.

Да, его печи славно грели абрамцевский дом в прямом и переносном смысле этого слова, веселили его обитателей. Но была в них и какая-то беспокойная воля, непримиримость к окружающему, какое-то сопротивление этому теплу и уюту. Весь их образный строй пронизан и определен напряженной энергией — концентрированной и разнонаправленной.

М. А. Врубель. Волхова. Конец 1890-х — начало 1900-х годов



Надо сказать, что во всем своеобразии своего «печного творчества» Врубель гораздо ближе к новому, нарождающемуся в Европе художественному стилю «модерн», чем к русскому народному искусству. В этом он оказался также выразителем художественных тенденций мамонтовского кружка. Своеобразный парадокс, содержащийся в этих тенденциях, — не чуждые славянофильства мамонтовцы одновременно были ярыми «западниками». Наступила поистине странная пора в России, когда в одном явлении могли сочетаться



М. А. Врубель. Египтянка. 1890-е годы

принципы извечно непримиримых идейных течений. И мамонтовский кружок и его практика в прикладном искусстве, в частности, стали в этом отношении классическим примером.

Особенной удачей художника оказалась голова льва. Царственная морда животного с широкими скулами и расплющенным носом, щелями глаз. Это произведение одновременно было настоящей пластикой и словно олицетворенной постройкой. Еще никогда во Врубеле так властно не звучал голос архитектора. И снова Савва Иванович

внял этому голосу — Врубель спроектировал флигель к дому на Садово-Спасской, и голова льва была водружена на воротах этого дома.

Чем больше занимался Врубель керамикой, тем прочнее привязывался к ней. Он понял, что керамическое ремесло и искусство таили в себе возможности, о которых с трудом можно было подозревать при первом знакомстве с ними. Например, возможность удовлетворения его давнего, и до сих пор неудовлетворенного желания, сохраняющегося где-то на дне его души при осуществлении всех его живописных замыслов последних лет. Как-то в одном из писем он сформулировал его, как «страсть обнять форму». Но при этом Врубель не был скульптором и занятие чистой скульптурой не принесло ему радости. Керамика же была «овеществленным цветом», цветом, приобретшим форму, и формой, пронизанной цветом, как кровью, немыслимой, мертвой вне его. Он это почувствовал особенно остро, когда стал лепить портреты, вылепил свою цыганку с копной волос, поднятых надо лбом, затягивающей глубиной теней вокруг глаз, тонкими и прозрачными веками и нервными, дрожащими, тающими чертами лица, точно тянущимися навстречу свету.

А сколько выразительности таил в себе темно-фиолетовый с сероватой металлической патиной цвет лица цыганки. Полива, которой он покрыл ее, была так же причастна тайне, как сам образ женщины, как все образы, которыми был полон тогда художник. Он использовал технику восстановительного обжига, основанную на химическом процессе восстановления металла из окисей. В этой сложной технике, которой блистательно владел Ваулин, Врубель видел, разумеется, не столько чудо химии, сколько чудо искусства. Для него здесь управляли не рациональные законы науки, а иррациональные — фантазии. Тонкая, покрывающая изделие холодноватая металлическая, переливающаяся пленка, появляющаяся после обжига, вплавленная в то же время в цвет и преобразующая его, словно несла в себе тайну своего сказочного происхождения, своего появления как бы из небытия, из своего союза с огнем. Здесь было возрождение в огне. Само переселение изделия на несколько дней в замурованную

печь, его пребывание в этом застенке, трепетное ожидание своего творения — все прибавляло обаяния занятиям майоликой в глазах Врубеля. Особенно же неожиданные сюрпризы, которые он получал каждый раз. Правда, приходится признать, что некоторые из них были далеко не приятны. Увлеченный искусством керамики, Савва Иванович не хотел или не мог понять, насколько жизненно важными были для этого искусства все детали оборудования и организации производства. Нужны были знания, упорство, изобретательность Ваулина, чтобы находить выход из постоянных технических неполадок. И талант Врубеля, который снова, как всегда, умел побеждать трудности и даже испытывал радость в борьбе с ними. Досадуя, как и мастер, на огрехи производства, художник мог чувствовать некоторое особое удовлетворение в творчестве при ограниченных внешних возможностях, как бы вдвойне преодолевая в нем сопротивление материала.

С упоением лепил Врубель и простые формы — различные сосуды, вазы, чаши, и в их текучести и неправильности словно стремился подчеркнуть предоставленную им, творцом, свободу жизни и инициативы материалу — глине. Свободу набухать или сокращаться, течь в разные стороны, куда ей заблагорассудится. Свою отзывчивость, чуткость к воле материала, покорность ему и в то же время способность и желание обмануть его своей мнимой податливостью, восторжествовать и властвовать над ним. Было, правда, и нечто вызывающее и нарочитое в подобном утверждении свободы, что могло бы заставить усомниться в ее полноте и даже — подлинности. Но, конечно, не мамонтовцев. Тогда каждое подобное изделие Врубеля принималось ими с восторгом. Все полочки каминов в Абрамцеве и на Садово-Спасской были уставлены ими. И даже те, кого настораживала живопись художника, — любили их. Как могли они не чувствовать, что в этих изделиях Врубель был кружку не только другом, но и изменником? Керамика еще отчетливее, чем живопись, показывала, что Врубель уже преступил границы кружка, выходил за пределы его эстетических норм. Подобно Елене Поленовой, он становился одним из приверженцев стиля «модерн».

Можно ли считать в таком случае членом мамонтовского круж-

ка Головина, младшего товарища, ученика Елены Дмитриевны, который ревностно и успешно работал на «Гончарном заводе»? Его сосуды, напоминающие птиц и животных, которые он вылепил для Парижской выставки, заставляют задать этот вопрос. В этих изделиях главной была не столько объемная форма, сколько их внешняя поверхность и покрывающий ее узор. К тому же они хотели во что бы то ни стало обмануть зрителя, заставить забыть о глине, из которой они сделаны. Нужно ли говорить о том, что подобный художественный обман не считался тогда грехом, напротив — был желанен и что здесь не обошлось без влияния мамонтовского кружка. В его художественной деятельности содержалась тенденция не только к утверждению властной преображающей силы искусства в жизни человека, но и к его суверенности.

Головин же, как и Врубель, вынес все эти идеи далеко за пределы кружка и, развивая их, преступил те границы, которые были в кружке обозначены. Речь идет о стиле «модерн», одним из зачинателей которого Головин явился вслед за Поленовой и Врубелем.

ВСЕРОССИЙСКАЯ ВЫСТАВКА В НИЖНЕМ НОВГОРОДЕ

Но кустарным производством дело не ограничилось. В то время в России можно было наблюдать тяготение искусства к, казалось бы, чуждым ему сферам производства, строительства и т. д. И здесь снова оказалась весьма значительна роль мамонтовского кружка. Во многом ее предрешил особый склад натуры его руководителя — Саввы Мамонтова и своеобразие того союза, который составили он сам и члены его кружка. Напрасно друзья-художники жалели Савву Ивановича за то, что он, артист по призванию, вынужден заниматься прозаическими делами, предпринимательством. И конечно, не надо было верить ему, когда он сам сетовал по этому поводу. В этом убеждала вся его деятельность на поприще строительства железных дорог в России, деятельность не только особенного размаха, широты, но всегда освященная полетом творческого воображения, фантазией. Достаточно было увидеть Савву Мамонтова во время заседания в Правлении железных дорог или особенно на каком-нибудь строительном участке, достаточно было беглого взгляда на весь его облик, исполненный властной силы и энергии, чтобы почувствовать, что здесь он был столько же в своей стихии, сколько и в искусстве. Мамонтов не только поровну делил себя между промышленной и художественной деятельностью. В то время в дореволюционной России он был редким примером истинного художника-мечтателя в своих усилиях по промышленному преобразованию России и делового практического строителя — в искусстве. И в этом отношении Савва Иванович был типичным мамонтовцем. Так же, как его глава, мамонтовский кружок олицетворял или жаждал олицетворять этот союз поэзии и прозы. И в стремлении к этому союзу и в том, что было до-

стигнуто на этом пути, одинакова заслуга кружка и его организатора. В свое время Савва Иванович вносил в эстетические стремления кружковцев деловитость и практицизм, художники же помогали ему мечтать, участвовать в сложении образа его мечты.

Таким отражением союза прозы и поэзии, примером непосредственного приобщения идей мамонтовского кружка к делам, связанным с промышленным преобразованием России, стал Северный павильон Всероссийской выставки в Нижнем Новгороде, или «XX раздел», как он именовался в реестре выставки.

Этот павильон, организованный Саввой Ивановичем Мамонтовым при активном участии одного из мамонтовцев — Константина Коровина, был словно овеян дыханием идей, взраставших в доме на Садово-Спасской и в Абрамцеве при коллективных усилиях всех членов кружка, и в то же время воплощал расставание с этими идеями, в какой-то мере их отрицание. Все дела Мамонтова и мамонтовцев, о которых говорилось выше, устремленные в «большую жизнь», несли с собой возможность освобождения от неразрешимого противоречия, тяготеющего над ними в их коллективной художественной деятельности — противоречия между «безбрежностью» и буржуазной ограниченностью поставленных задач и целей. Но как бы изнутри взрывающие мамонтовский кружок, эти дела были его порождением, во многом его заслугой.

Северному павильону на Всероссийской выставке предшествовало путешествие Саввы Ивановича в составе правительственной комиссии во главе с министром финансов Витте по Северу. Во время путешествия Мамонтов был верен себе. Оценивая увиденное деловым взглядом предпринимателя-строителя, он одновременно наслаждался красотой северной природы; думая о безмерных промышленных возможностях этого края, он оставался и художником. Он как бы осмыслял Север не только в экономических, но и эстетических категориях. Так естественно родилось его желание запечатлеть лицо Севера в произведениях живописи и было принято решение поручить это Коровину и Серову, отправив их туда, по недавно проделанному им самим маршруту.

Нестеров пожимал плечами по поводу недальновидности Мамонтова, избравшего этих художников, так как северная природа, по его мнению, была им чужда. Но Савва Иванович знал, что делал. И когда друзья вернулись — даже Нестеров был вынужден признать, что поездка оказалась очень плодотворной.

Константин Коровин недавно приехал из Парижа, где доводил свое мастерство до истинной виртуозности и блеска. Но, может быть, только здесь, на Севере, понял до конца, к чему влекло его в течение последних лет, осознал художественную силу сдержанности, лаконизма, образные возможности «бесцветного» серого цвета, обрел живую душу дымчато-серой гаммы и краткой живописной речи, которая так его восхищала в Париже у Цорна. Бескрайние снежные просторы земли, мглистое небо, в котором, кажется, навечно утонул свет, земля, покрытая скудной растительностью, которой никогда не суждено познать по-настоящему ласку солнечных лучей. Как остро ощущал он в то же время трепетное биение пульса жизни в этой неподвижности и безмолвии и как увлекательна казалась ему задача все это выразить! Так возник его этюд «Зима в Лапландии».

Краски мерзли на лету, Костенька превратился в «сосульку», запечатлевая этот мотив на маленьком кусочке холста. Серов удивлялся — как он сумел заставить замолчать весь тот «полк» красок, который с готовностью выстраивался перед ним, стоило ему взять в руки кисть, и при этом извлекать безмерное богатство оттенков из одной краски, заставляя ее быть то нежной, то суровой, то напоенной воздухом, то непроницаемой, тяжелой.

Но главное — здесь было полное освобождение от противоречия между полетом в эмпиреях и приземленной неподвижностью. Коровин обрел ощущение богатства, яркой значительности в конкретных и предельно скромных жизненных мотивах. Быть может, именно поэтому, очутившись тогда на Севере, художник уже за первыми этюдами испытал ощущение внутреннего освобождения и достижения им какой-то давнишней желанной цели. Его северные пейзажи, простые и строгие, с их исполненной внутреннего движения серебристо-серой тональной живописью олицетворили эту достигнутую цель. Правда,



В. А. Серов. В тундре. Езда на оленях. 1896

она обреталась дорогой ценой — большей, чем когда-либо прикованностью мастера к конкретно-чувственному характеру натуры, от чего он будет пытаться освобождаться позднее. Но тогда этот пафос его пейзажей был чрезвычайно важен. Не случайно, на этот раз Серов еще сильнее, чем всегда, был захвачен мощным живописным дарованием своего друга. Они выбирали большей частью разные мотивы, но когда Серов брал в руки кисть, он ловил себя на том, что старается не только смотреть глазами Коровина, но и писать, как он. Север давал возможность сделать новый шаг в будущее, в жизнь, а живопись Коровина уже несла в себе все необходимые качества, чтобы свершить этот шаг. И хотя эти северные пейзажи были всего лишь натурными этюдами, они ярко отмечали у их авторов новый

период, отличный от «отрадного». Оставалась позади безмятежная радость, еще тесно связанная с мамонтовской гаванью. То, что виделось впереди, было более сложно.

Одним из результатов северной поездки было устройство на Всероссийской выставке в Нижнем Новгороде павильона Севера, который должен был представить новый открытый далекий край России, его природу, быт, его несметные богатства — лес, рыбу, пушнину и многое другое. Как уже мы говорили выше, он должен был стать воплощением союза дела и искусства. Главным организатором, архитектором, художником и экспозиционером этого павильона был назначен Коровин, которому надлежало найти эстетическую форму этому единству. Выбор Коровина оказался безошибочным. Оно, это единство, было присуще самому его творческому и человеческому складу. Богемная, артистическая натура, художник оказался в то же время сродни Мамонтову и на деловом поприще. При безалаберности, непрактичности в нем была настоящая деловая хватка, подлинный талант организатора и стремление почувствовать и использовать утилитарные возможности искусства. В этом отношении он был редким и, можно сказать, одним из самых совершенных порождений мамонтовского кружка.

В невообразимой сутолоке, в которой любой мог потерять голову, он был как рыба в воде. Совсем не суетился, деловито отдавал распоряжения, во все вникая, делал это настолько естественно, легко, что при этом все время шутил, смеялся, заигрывал с тюленем, плавающим в чане, располагал к себе рабочих, столяра-строителя, несмотря на его ворчание по поводу несообразности павильона, аскетизма проекта, невозможности проявить свое искусство.

Павильон, который спроектировал Коровин, представлял собой огромный сарай с высоко поднятой стеклянной крышей, украшенной флюгером, обшитый простыми, грубо струганными досками. Надо сказать, что павильон этот не нравился не только его строителю. «Серым, невзрачным» нашел его и корреспондент одной из газет. Он, действительно, странно выглядел среди прочих сооружений выставки, демонстрирующих «готический», «классический», «древнерус-

ский» стили, а иногда — какой-то новый, неизвестный, представляющий причудливый букет из архитектурных элементов разных эпох. Необходимо оговориться, зачастую будучи консервативным или эклектичным, дисгармоничным, решение этих павильонов парадоксальным образом несло в себе плодотворные идеи, преследовало прогрессивные цели. Используя новую строительную технику и материалы, особенно стекло, бетон, железные конструкции, архитекторы добивались простыми средствами разнообразия решения пространства, создавали широкие помещения, открытые свету. Однако авторы этих зданий словно сами еще страшились идей, которые вызвали к жизни. Поэтому, чем смелее и проще становилась конструкция, тем острее было их желание замаскировать ее, скрыть и... «украсить».

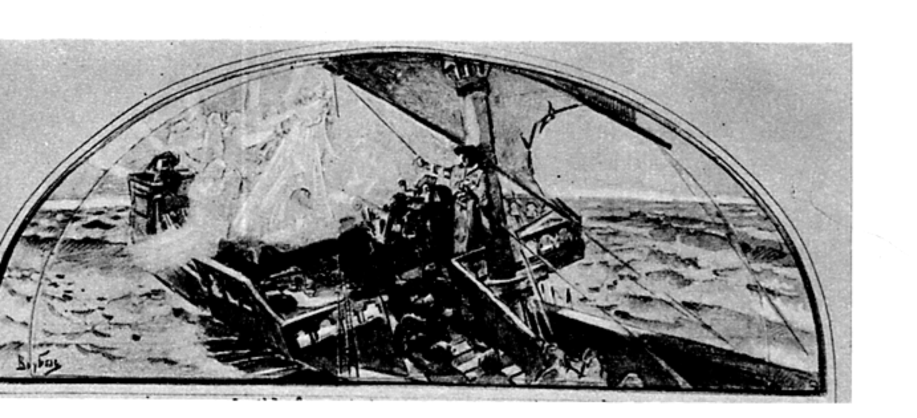
Коровин в своих архитектурных исканиях был почти свободен от подобного парадокса — он меньше, чем многие другие архитекторы выставки, думал о конструкции и не испытывал влечения к ее маскировке. Но выстроенное им помещение, по внешнему облику напоминая северные фактории, казалось по сравнению с остальными павильонами выставки вызывающим в своей простоте. Так же отличалось оно и внутренней планировкой — оно представляло замкнутое, закрытое просторное и цельное помещение, которое освещалось через стеклянную крышу. Более сложных задач освоения пространства Коровин не ставил и, возможно, не подозревал об их существовании.

Принципу архитектурного решения павильона был сродни принцип, лежащий в основе устроенной им экспозиции, в которой симметрично разложенные натуральные экспонаты и живописные панно, запечатлевшие с натуры различные районы Севера или трудовые моменты, связанные с промыслами, соседствовали друг с другом и как бы последовательно рассказывали. В этой экспозиции художник использовал также метод диорамы, панорамы. Одним словом, он отразил изобилие северного края наглядно, конкретно, в количественных категориях. Здесь была пушнина, бочки с соленой и свежей рыбой, гирлянды сушеной рыбы, толстенные морские канаты, шкуры белых медведей, моржей, тюленей, лис, размещенные на стендах и висящие целыми связками, «гроздьями»; в огромном чане плавал тюлень.

«Экспонировались» даже эскимосы — хозяева края, которые на глазах у изумленных посетителей ели живую рыбу. И, наконец, одежды этих северных жителей. Сшитые из шкур оленей, моржей и тюленей, с удивительным вкусом и тактом украшенные своеобразным орнаментом, так непохожие на национальные одежды жителей среднерусской полосы и в то же время сходные с ними сочетанием высокого благородства с простотой и целесообразностью.

Кстати, глядя на северные пейзажи, характер которых мастерски уловлен художником в живописных панно, на бесконечные снежные пространства под мглистым небом, где острую выразительность целому придавал каждый цветовой акцент, становилось особенно очевидно, в каком неразрывном единстве с восприятием природы родного края создавали северные жители свои костюмы. По-видимому, Коровин понимал это тогда совершенно отчетливо — не случайно он не очень сочувствовал последним модам того времени, не испытывал никогда желания убрать свою квартиру в русском стиле или самому облачиться в косоворотку и сапоги, как это делали его приятели и некоторые ближайшие собратья по профессии. Всему свое время, свое место, считал он.

Живописные панно, написанные Коровиным с помощью Малютина, размещенные им среди натуральных экспонатов, были отмечены теми же принципами, которые лежали в основе архитектурного решения павильона и экспозиции. Была в них одна особенная черта — в решении пространства и в отношении к плоскости стены панно были ближе к станковым картинам, чем к произведениям монументально-декоративным. Метод панорамы и диорамы, который использовал художник, это подчеркивал. И ни в чем другом, как в подобной непоследовательности, не проявилась так отчетливо их мамонтовская природа. Но, несмотря на непоследовательность, а вернее, в силу ее, в этих характерных чертах, а также в тяготении к лаконизму архитектурного, экспозиционного, колористического решения, которое приобретало уже какой-то культовый оттенок, художник оказался причастен к поискам того же нового художественного стиля «модерн», о котором шла речь в связи с кустарным производ-



М. А. Врубель. Принцесса Греза. Эскиз. 1896

ством. И в этом он также был во многом обязан мамонтовскому кружку, ибо поиски этого стиля начались еще тогда, когда все они устремлялись на сцену, когда занялись резьбой по дереву и керамикой, когда начали обнаруживать активный интерес к монументальной декоративной живописи.

Теперь следует сказать, что стилем его можно называть лишь условно. Самым существенным качеством «модерна» стала тоска по стилистической цельности, пафос поисков стиля. Достаточно только взглянуть на здания, в изобилии появившиеся тогда в Москве, на убранство особняков. С одной стороны, новые строительные материалы, новая техника, свободная планировка пространства. С другой — чрезмерные в своей активности, в пышности или в строгости, одинаково вычурные формы, узоры; вкус, доведенный до предела — до безвкусицы, какая-то обманчивость, притворство. Казалось, то были формы, вырвавшиеся на волю и не знающие, что с ней делать,



М. А. Врубель. Микула Селянинович. Эскиз. 1896

устремившиеся словно в никуда. Прозаичность, приземленность, скованность отравляли изнутри этот стиль, придавали нарочитость и искусственность.

Конечно, невозможно было бы представить себе существование мамонтовского кружка в интерьере такого характера. Но ко всем этим чертам «модерна» творчество членов кружка имело прямое отношение. Мамонтовцы могли считать, что внесли в стиль «модерн» свой существенный вклад.

В то время, когда радостный Костя Коровин, исполненный творческого азарта, колдовал в своем Северном павильоне, неподалеку, в здании художественного раздела сурово и мучительно, полный дурных предчувствий трудился его друг Врубель.

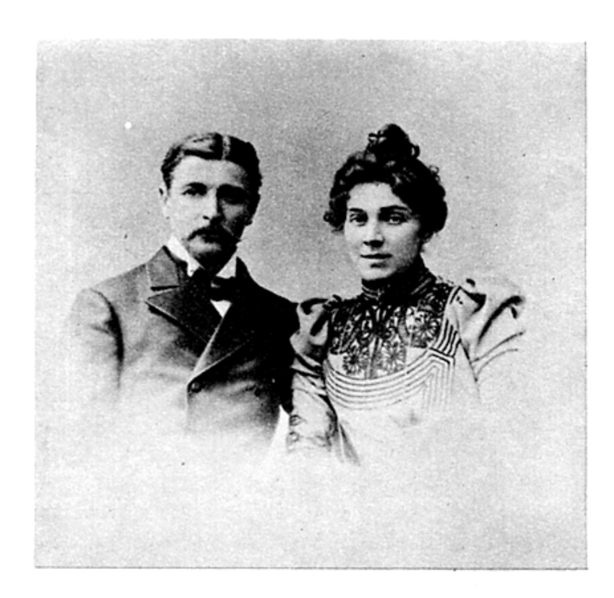
Как очутился он тогда, в период экспозиционной суеты в художественном разделе, находящемся в ведении Академии художеств? Опять по вине Мамонтова, опять, можно сказать, по воле мамонтовского кружка. Савва Иванович принял участие в организации того раздела не только представлением входящих в его коллекцию кар-

тин русских художников. Витте дал ему полномочие решить внутреннее оформление выставочного павильона, и он заказал Врубелю композиции-панно на торцовые стены зала. На сюжеты: национально-русский, посвященный Микуле Селяниновичу, и общечеловеческий — «Принцесса Греза» — воплощение свойственной всем художникам мечты о прекрасном, как объяснял сам художник.

Не надо было особой проницательности, чтобы предвидеть, что панно ожидают неприятности. Достаточно было посмотреть на ампирный павильон, на пышных гипсовых красоток, которые украшали вход в него. Да и на картины, которые уже заполняли все его пространство, стояли штабелями, кочевали от стены к стене. Здесь на одной территории оказались былые враги — академики и передвижники. И было ясно, что ни в чем другом, а в отношении к панно Врубеля они выступят в союзе. Так и случилось. Чувство безысходности и тоски охватило Врубеля, как только он увидел прибывшую академическую комиссию — самодовольных академиков, призванных вершить его судьбу во главе с холеным и благообразным Беклемишевым — автором скульптур «Христианская мученица» и «Как хороши, как свежи были розы» по мотивам стихотворения в прозе Тургенева.

Панно Врубеля возмутили высокое жюри Академии художеств, и академики были единодушны в своем решении их отвергнуть. Со своей точки зрения, пожалуй, они были правы. В «добропорядочной» компании экспонатов выставки панно намного выходили из той скромной роли оформления, какая им отводилась, вели себя вызывающе, чем-то действительно шокировали.

Если коровинские панно в «XX разделе» выглядели как станковые картины и были в большей мере инертны по отношению к плоскости стены, к окружающему пространству, то в своих панно Врубель был поистине одержим в волевом активном натиске на то и другое. Да и весь образ мышления художника, характер живописи, манера письма. Здесь еще более, чем в «Демоне сидящем» и в своей керамике, он наступал, ниспровергал. Он стремился как бы высекать фигуру Микулы, врезаться в плоскость холста, взорвать и преобразить ее нейтральную пустоту в активное материальное



М. А. Врубель и Н. И. Забела. Фотография

пространство. Изображение рождалось в напоминающей об архитектуре конструкции, в особенной блеклой цветовой гамме, во всей кристаллической структуре. При этом композиции Врубеля явно были рассчитаны на какие-то новые архитектурные формы. Все это не могло иметь никакого отношения к павильону художественного раздела и к экспонатам выставки, которая должна была в нем развернуться.

Однако не таков был Савва Иванович, чтобы примириться с крахом собственной идеи, не говоря уже о том, чтобы дать в обиду художника, в которого он свято верил — он решил выстроить для этих панно отдельный павильон рядом с территорией выставки. Врубель тогда хотя бодрился, но был явно обескуражен провалом. Ведь его надменность была лишь личиной, за которой скрывался человек очень легко ранимый. У него буквально опускались руки! К тому же ему

уже совсем было не до того. Он был влюблен и должен был выехать к своей невесте певице Надежде Забела в Швейцарию, где должна была состояться свадьба. Поленов и Коровин в короткий срок по эскизам Врубеля и под его руководством дописали панно «Микула Селянинович», которое он не успел завершить на выставке.

Размещенные в отдельном павильоне, да еще снабженном скандальной вывеской, объясняющей, что здесь экспонируются произведения, забракованные Академией художеств, они привлекали массу народа. Правда, мы погрешили бы против истины, если бы сказали, что врубелевские панно нравились посетителям. Успех их был скорее скандальным. В этом отношении мнение жюри вполне выражало вкусы широкого зрителя. И не только мещанствующего обывателя. Судя по статьям корреспондента «Нижегородского листка» Максима Горького, по его отчетам о выставке, он был единодушен с жюри Академии художеств в мнении о панно Врубеля.

Тем более остро можно ощутить волю и энергию к эстетическому воздействию на действительность и понимание конкретных нужд момента, которыми обладали мамонтовцы и их руководитель. Потому что прошло всего лишь несколько лет, и рядом с Театральной площадью возникло здание гостиницы «Метрополь» в новом стиле «модерн» и его украсили отвергнутые панно Врубеля, воплощенные теперь в майолике на гончарном заводе Саввы Мамонтова.

ВТОРОЙ ПЕРИОД ЧАСТНОЙ ОПЕРЫ

Вернувшись осенью 1896 года с Нижегородской выставки в Москву, Савва Иванович возобновляет Частную оперу. При парадоксальном складе его характера жажду художественной, в частности, оперной деятельности, могла усилить в нем вся атмосфера этой выставки, пронизанная идеей промышленного хозяйственного преобразования страны, в котором он сам принимал столь важное участие. К тому же начало возрождению Частной оперы было положено на той же выставке. В недавно отстроенном театре гастролировала собранная Саввой Ивановичем труппа, в которую вошли артисты прежней Частной оперы и ряд новых. Прибыла в Нижний Новгород по его приглашению и группа итальянских артистов — итальянский кордебалет. Но спектакли на Всероссийской выставке были лишь прологом ко второму периоду Частной оперы. Образно выражаясь, широкое плавание началось с оперы «Садко» Римского-Корсакова.

Клавир этого нового произведения, доверенного композитором именно Частной опере, был встречен с подлинным энтузиазмом. И если в тот день в составе собравшихся его послушать было не так много мамонтовцев, то их заряд в этом энтузиазме несомненно присутствовал. Надо представить себе, как должны были воспринимать эту оперу-былину о древнем Новгороде, о русском богатыре-умельце, поэте и предпринимателе коренные члены кружка. И еще при том, что в своем вдохновителе — Савве Мамонтове — они и их современники видели живой прототип былинного князя. А как мог импонировать им, мамонтовцам, порыв к далекому плаванию, составляющий подтекст содержания оперы, особенно теперь, когда кружку уже предстояло выйти из замкнутой гавани.

Репетиции, работа над постановкой художников были ежедневным праздником, напоминающим их былые радости на Садово-Спасской и в Абрамцеве. Правда, теперь уже все было по-другому — не кружились под ногами многочисленные младшие члены семьи Саввы Ивановича, совсем отошла от театра Елизавета Григорьевна. Но дух кружка жил в осуществлении этой постановки. Вот Савва Иванович, Серов и Коровин наперебой представляют новгородских купцов. Живописует пристань, толпу, рыбный базар Коровин. Аппетитно, с веселыми огоньками в глазах рисует одну за другой диковинных рыб или пейзажи древнего Новгорода. А Врубель, зачарованно слушая арии Волховы, которые вполголоса напевает его молодая жена — Забела, уже чертит тонкой кисточкой эскиз ее костюма. Опера-былина «Садко» давала материал и для воссоздания острых характеров и для поэтических грез.

В постановке «Садко» торжествовали идеи молодых членов мамонтовского кружка и она отмечала начало новой жизни его театральных идей вообще. Это ярко сказалось, в частности, в декорации первого действия, представляющей пристань древнего русского города — крепостные стены и каменную башню мощной кладки, реку с праздничными кораблями, готовыми к отправлению в путь, суетящуюся, характерно одетую толпу на пристани, среди которой выделялся главный герой — Садко. В том, как раскинулся этот пейзаж по пространству сцены, как двигался и трепетал живой солнечный свет, как играли, переливались, звучали полновластно и значительно в лад с музыкой краски, была какая-то новая широта и раскованность, устремленность к свободному полету. И когда открылся занавес и пейзаж древнего города, воссозданный художником, как бы соединился с яркой, красочной ликующей музыкой, истинным любителям русской оперы стало ясно, что в русском театральном искусстве возникло новое значительное явление.

Можно считать, что окончательным прощанием с мамонтовским прошлым стала постановка «Орфея и Эвридики» Глюка. Не красноречиво ли уже само увлечение этой оперой? В ней, действительно, было много возбуждающего воспоминания об их светлой «мечта-



М. А. Врубель. Т. С. Любатович и Н. И. Забела-Врубель в опере Э. Гумпердинка «Гензель и Гретель». 1896

тельной», «идеальной» молодости. И в античном мифе о любви и верности и тернистом пути, на котором испытываются эти чувства, и в музыке Глюка, светлой, чистой и чуть изнеженной, и в «строгом классическом стиле», в котором Савва Мамонтов видел спектакль и, в частности, декорации, предлагая их написать Поленову. Не удивительно, если уже в начале работы над постановкой, за чтением либретто, прослушиванием музыки Савва Иванович и участники — мамонтовцы — испытали ощущение воскрешения былого, а артисты, не имеющие отношения к кружку — воздействие его воли. Но многие театральные идеи кружка были не только живы, а более того, получали здесь новую жизнь.

Это можно было почувствовать в тех нюансах, которые вносила в спектакль молодежь. Снова, как в давние дни, Василий Дмитриевич Поленов работал вместе со своим любимцем Костенькой Коровиным и по-прежнему ученик восхищался учителем. Но станови-

лось очевидно, что они представляли собой два поколения мамонтовского кружка и с существенными различиями в их художественных принципах. Воссоздавая мифологический античный мир, Елисейские поля, царство теней, Поленов воскрешал в своем воображении природу Италии с ее кипарисами, мраморными статуями среди пышной зелени, а когда обратился к царству Харона — вспомнил заваленное валунами ущелье в горах, среди которых вилась, с трудом пробивая себе дорогу, маленькая, но бурная, неукротимая горная речка. В подобной интерпретации история Орфея и Эвридики приобретала совершенно земной и реальный характер и... утрачивала в некоторой степени художественную убедительность.

Могло бы показаться с первого взгляда, что Коровин, добиваясь в своей живописи полного соответствия натуре, еще больше приземлял образ. На самом деле он открывал возможности полета воображения и фантазии. Исчезали присутствовавшие в эскизах Поленова внутренняя скованность, документализм даже в воплощении стихий света и воздуха. Красота становилась доступной, казалась разлитой вокруг в каждом уголке природы. Она в большой мере избавлялась от искусственности, и изображенное приобретало характер праздничного зрелища, но не противопоставленного правде жизни, а основанного на ней самой.

«Орфей» был данью мамонтовскому кружку. Но данью последней, ибо в этой постановке уже свершалось, и навсегда, прощание с домашней сценой. Сам образный и живописно-пластический строй декорационного решения «Орфея» давал основание почувствовать, насколько тесной в это время могла уже казаться членам кружка их теплая маленькая гавань, как неизбежно они должны были рваться к иным человеческим и творческим связям.

Как раз теперь, когда, казалось бы, искусство молодых художников, придавая декорационному оформлению особую выразительность, должно было окончательно подавить все остальное, театр стал уходить от той опасности, которая угрожала ему на мамонтовской домашней сцене. Декорации по-прежнему представляли «праздник для глаза». Театр был зрелищем даже более совершенным, чем преж-



А. В. Секар-Рожанский в роли Садко. Фотография

де, потому что то, что могли молодые, было не под силу старикам. Но художники вместе с талантливыми актерами стремились, как никогда ранее, и к внутренней глубокой трактовке сценического образа.

В этот второй период своего существования Частная опера достигла кульминации развития и внесла существенный вклад в русскую художественную культуру. В эти годы окончательно формируются режиссерские идеи Мамонтова, зреющие в течение многих лет.

Огромную, почти решающую роль в сложении этих идей, режиссерских принципов сыграло близкое общение с художниками. В свое время они поддержали его театральные опыты, создавая правдивую и художественно убедительную обстановку для воспроизводимых на сцене событий. Но уже тогда их искусство воздействовало на его сознание. Вынашивая постановочные планы, он словно вооружался палитрой и резцом. Он представлял себе будущий готовый спектакль

прежде всего в его зрительно-пластическом образе. При этом в его воображении вставали не только холсты Поленова и Васнецова — его сверстников, но и произведения молодых друзей — Серова, Коровина, Врубеля. То проницательная и острая кисть Серова, то бурная, широкая — Коровина с прихотливым и свободным движением света и цвета, с динамичным становлением формы, то загадочные и «необузданные» творения Врубеля. Отвечал темпераменту Мамонтова и метод «наброска», «эскиза», «этюда», который занимал тогда новое место в произведениях молодых, их стремление к лаконизму, броскости, остроте. Они укрепили его желание экономии движения, мимики, жеста.

Если Савва Иванович, действительно, не был способен тщательно отделать роль и спектакль в целом, то в замысле, разработанном эскизе он был чрезвычайно силен. Его режиссерская «кисть» оказывалась и широкой, и чрезвычайно меткой. Набрасывая на репетиции «эскиз» характера, намечая основные черты внешнего и внутреннего облика героя, Мамонтов одновременно строил целое, тонко нащупывая главные движущие силы, пружины происходящего, открывая сквозное действие, столкновение главных страстей. И при этом опирался прежде всего на изобразительную форму.

Таким образом он соединял в своей режиссуре искания двух творческих поколений художников-мамонтовцев, что во многом и определило неповторимое значение его как режиссера оперного театра. В этом убеждают многие создания Частной оперы, но, в первую очередь, ее главное «произведение» — Федор Иванович Шаляпин.

Возможно, Савва Иванович и не подозревал, как бурно развернутся события, когда наскоро сколачивал оперную труппу, снова собирая артистов своей старой Частной оперы и приглашая новых на гастроли в Нижний Новгород. Но уже на первых репетициях «Жизни за царя» в пустом помещении театра его охватило особое волнующее чувство, которое ведомо лишь энтузиастам-искателям. Это чувство разбудил в нем приглашенный им на гастроли артист Мариинского театра Федор Шаляпин. Он неловко и неуклюже двигался по сцене, был уже порядком испорчен штампами. Савве Ивановичу пришлось

напомнить ему, что Иван Сусанин был простым русским крестьянином. Но голос — несравненной красоты и силы, некоторые стихийно найденные во время разучивания роли интонации, поражающие музыкальностью и прозрением характера, редкая чуткость к художественной правде вселяли в сердце Мамонтова пьянящие грандиозностью надежды на будущее.

Этот всем обликом своим и всей творческой природой настоящий русский самородок укреплял Савву Ивановича в решении возобновить Частную оперу и при этом теперь положить в основу своей деятельности пропаганду не итальянской, а русской оперной музыки и русских, а не итальянских, исполнителей.

С приходом Шаляпина в Частную оперу возник беспримерный в истории театра союз актеров и художников, и неповторимыми, единственными в своем роде оказались результаты совместного творчества членов этого союза.

Можно сказать, сама судьба послала Частной опере Шаляпина, чтобы идеи друзей-мамонтовцев смогли, наконец, достигнуть полного выражения. Недаром и Шаляпин всю жизнь помнил мамонтовскую оперу, Мамонтова, Серова, Коровина, Врубеля, которые скоро стали его друзьями. Здесь, в благотворной творческой обстановке Частной оперы, еще продолжал существовать животворящий дух идей и стремлений мамонтовского кружка, и Шаляпин смог не только «аккумулировать» все самое эстетически ценное в них, но, обогатив, дать им новое гениальное выражение. В Частной опере артист по существу достиг вершин своего творческого развития, показал все лучшие черты своего дарования.

В течение нескольких лет им были созданы на ее сцене образы недосягаемой художественной силы — Иван Сусанин в опере Глинки «Иван Сусанин», Мефистофель в «Фаусте» Гуно, Мельник в «Русалке» Даргомыжского, Иван Грозный в «Псковитянке» Римского-Корсакова, Борис Годунов в одноименной опере Мусоргского, Досифей в его же «Хованщине».

По определению режиссера Мейерхольда, Шаляпин открывал новый тип артиста оперы вместо традиционного оперного певца —

поющего актера. Необходимо подчеркнуть значение, которое имели в подобных исканиях и достижениях Шаляпина идеи Саввы Ивановича Мамонтова, художников-мамонтовцев в отдельности и в мамонтовском содружестве.

Нечего говорить, что благотворна для Шаляпина была уже сама атмосфера Частной оперы, в которой жили заветы мамонтовского творческого братства. Но с первых же дней знакомства с Шаляпиным, еще в Нижнем Новгороде, началась конкретная, вдумчивая, серьезная работа над ролями. Прежде всего — освобождение от оперных штампов, работа над словом, над внутренней выразительностью сценического образа. Можно вспомнить Шаляпина — Мефистофеля в опере Гуно «Фауст». Он был смешон сначала — этот оперный сатана, корчившийся от «дьявольского» смеха, ненужно суетливый. Мамонтов помог Шаляпину освободиться от мелочной жестикуляции, вел его к глубокой, смелой трактовке. Он «набросал» Шаляпину своего Мефистофеля и дал творческий толчок. Шаляпин же превзошел все его надежды, создав образ неисчерпаемый, бесконечный в изменчивой сложности, исполненный злобы, мучений, страха, презрения, насмешливости, уверенности в собственной силе и могуществе. Возник шаляпинский сатана — сама стихия человеческих пороков, злых искушений.

Новую жизнь получил и образ Мельника в «Русалке» Даргомыжского, с которой свыше десяти лет назад началась Частная опера. Но теперь не только воплотились самые дерзкие мечты участников этой постановки. Родились новые идеи, которые оставляли позади выношенные ими ранее. Это стало ясно, когда на сцену выскочил безумный старик-мельник в разорванной рубахе, оглядывая сцену полным тоски взглядом, когда зазвучал его голос. В исполнении Шаляпина не было никакой границы между разговорной речью и музыкой. Здесь было глубокое слияние драмы и оперы, правды и глубины в воссоздании человеческих страстей и особой условной музыкальной выразительности.

Как не вспомнить здесь Мамонтова и его опыт постановки «Манфреда» в консерватории, который предрек ему незаурядное будущее

в искусстве оперы. Много лет спустя исполнитель главной роли Манфреда Южин, вспоминая о Савве Ивановиче, сказал: «Не могу передать, какими средствами, но этот чародей в две репетиции создал такое единение всех — поэта, композитора, исполнителей, влил столько огня, силы и правды в исполнение этой труднейшей вещи, что ее огромный успех по всей справедливости надо объяснить тем, что если над оркестром дирижером был Эрдмансдерфер, то над ним и над нами, оркестром, хором и солистами, — над всем концертом-трагедией дирижером был Савва Иванович, его нервы, его напряженная чуткость художника, его мощь». Мамонтов давал понять, «что каждый образ, созданный поэтом, носит в себе свою музыку, что задача актера — найти эту музыку и заставить ее звучать в душах зрителей, будь то какофония Ричарда III, majesteso Карла V, героическая симфония Рюи Блаза, элегия Гамлета, гимн свободы Позы — без конца.

Роли этого порядка должны петь в душе актера... И задача драматического актера — то, что он слышит в своей душе, передать зрителю своими, особенными для каждого артиста приемами, но с одним общим для всех условием: чтобы в его душе звучала эта музыка, чтобы он верил в нее, как в неотделимую часть изображаемого им героя...»

Южин имел в виду мелодекламацию и драматическое искусство. Но насколько же полно должен был проявить эти черты своего дарования Савва Мамонтов в театре оперном! Нет сомнений в том, что Шаляпин испытал на себе его благотворное воздействие. И, конечно, важнейшую роль в творческом формировании Шаляпина сыграли художники. Известно, что, когда Шаляпин работал над ролью Ивана Грозного в «Псковитянке», он непосредственно обращался к скульптуре Антокольского «Иван Грозный», к картине Репина «Иван Грозный и сын его Иван», к портрету царя, исполненному Виктором Васнецовым. Но подобного рода «консультации» были лишь одной из форм контакта Шаляпина с изобразительным искусством.

Особенно много дала ему дружба с представителями младшего поколения мамонтовцев — с Серовым, Коровиным. Они как бы раз-

двигали рамки его творческих задач, уводили за пределы достоверности, правдивости, пусть и глубокой, приобщали к художественному преображению, «окрыляли» творческое воображение артиста. Прошли какие-то недели после переезда в Москву — и Шаляпин неразлучен с Костей Коровиным, Серовым. Неистощимы их выдумки в разного рода шутках, разыгрывании. Шаляпин в этом отношении был сродни им. Но шутки шутками. Думается, что они не тянулись бы так друг к другу, если бы не потребность творческого общения.

Можно вспомнить работу над образом Олоферна. Тогда Серов обратил Шаляпина к искусству древней Ассирии и натолкнул его на мысль почерпнуть оттуда не только детали одежды и быта, внешний облик героя, но самый стиль искусства древних деспотий, его своеобразную условность, и Шаляпин долго учился двигаться по сцене согласно рельефам древней Ассирии. От Серова и Коровина заразился Шаляпин стремлением к живописности своей «артистической палитры», к пластической остроте сценического образа. В его искусстве своеобразно претворилась повышенная напряженность цвета, заостренность, броскость колористического решения Коровина, углубленная сосредоточенность или острота кисти Серова и внутреннее тяготение обоих художников к живописному обобщению. Не случайно можно говорить о пластичности его внешнего облика, о цветовой и тональной сложности его вокальной палитры. Мало этого, как справедливо отмечает Мейерхольд, в искусстве Шаляпина было достигнуто полное слияние драматической и музыкальной интерпретации образа, пения — с игрой. «...Шаляпин один из немногих художников оперной сцены, который, точно следуя за указаниями нотной графики композитора, дает своим движениям рисунок. И этот пластический рисунок всегда гармонически слит с тоническим рисунком партитуры». Вместе с тем, во всех этих достижениях Шаляпин подходил к осуществлению вечной для театра мечты о дружественном союзе двух издавна враждующих театров — «театра переживания» и «театра представления». И в постановке этой проблемы, особенно актуальной в будущем, и в возможностях, которые артист обрел к ее решению, несомненно активное участие мамонтовского кружка.

КОНЕЦ

В 1899 году над Мамонтовым разразилась беда. Это случилось фатально — когда его идеи, помыслы достигли своего полного осуществления. На сцене блистал Шаляпин. Частная опера завоевывала общественное признание и входила в театральную жизнь. Шло строительство дороги на север — к Архангельску и Мурманску — и Северного вокзала, который должны были украсить панно Коровина. Мамонтов готовился к участию изделиями Гончарного завода на Всемирной выставке в Париже. Он был полон самых дерзновенных творческих замыслов. И в этот момент он был арестован по обвинению в финансовых злоупотреблениях и посажен на скамью подсудимых. Несколько месяцев провел Мамонтов в тюрьме, семь дней длился процесс, взволновавший всю Россию.

Мамонтов был оправдан. То, что ему инкриминировалось — присвоение себе огромных сумм в целях личного обогащения — на самом деле оказалось лишь некоторой халатностью и игнорированием буквы законов «финансовой дисциплины». А истинная подоплека этой истории была связана с крупной «игрой» в правительственных сферах, в которой Савва Мамонтов оказался «козлом отпущения».

Но по существу вся эта трагическая эпопея подчеркнула глубокое несоответствие его творческой, активной, широкой натуры, его деятельности, освященной воображением и высокой мечтой, и консервативной буржуазно-феодальной системы дореволюционной России.

В тюрьме Мамонтов сохранял бодрость духа и верность искусству — лепил, переводил пьесы, знакомился с клавирами новых опер. Поддерживали его друзья. Во многом утратившие за эти годы прежние связи между собой, перед лицом несчастья они сплотились и, с



М. А. Врубель. Портрет С. И. Мамонтова. 1897



М. А. Врубель. Италия. Эскиз-вариант театрального занавеса. 1897

особой остротой вспоминая свое мамонтовское прошлое, теперь как бы подводили итоги ему. Вот их письмо, посланное Савве Ивановичу в эти дни:

«Христос воскресе, дорогой Савва Иванович! Все мы, твои друзья, помня светлые прошлые времена, когда нам жилось так дружно, сплоченно и радостно в художественной атмосфере приветливого, родного круга твоей семьи, близ тебя, все мы, в эти тяжкие дни твоей невзгоды, хотим хоть чем-нибудь выразить тебе наше участие.

Твоя чуткая художественная душа всегда отзывалась на наши творческие порывы. Мы понимали друг друга без слов и работали дружно, каждый по-своему. Ты был нам другом и товарищем. Семья твоя была нам теплым пристанищем на нашем пути, там мы отдыхали и набирались сил. Эти художественные отдыхи около тебя, в семье твоей, были нашими праздниками.

Сколько намечено и выполнено в нашем кружке художественных задач, и какое разнообразие: поэзия, музыка, живопись, скульптура, архитектура и сценическое искусство чередовались!

Прежде всего вспоминаются нам те чудные вечера в твоем доме, проводимые за чтением великих созданий поэзии: эти вечера были началом нашего художественного единения. Мы шли в твой дом как к родному очагу, и он всегда был открыт для нас. Исполнение многих наших больших работ значительно облегчалось благодаря тому, что твои мастерские давали нам гостеприимный приют, в них работалось легко рядом с тобою, работавшим свои скульптуры. С тобою же вместе, с таким общим энтузиазмом и порывом создавалась и церковь в Абрамцеве. Дальше мы перешли к сценическим постановкам, а ты к первым опытам сценического творчества. Чудным воспоминанием остались для нас постановки в твоем доме сперва живых картин, потом твоих мистерий «Иосифа» и «Саула» и, наконец, «Двух миров», «Снегурочки», твоих сказок и комических пьес. То было уже началом твоей главной последующей художественной деятельности.

С домашней сцены художественная жизнь перешла на общественное поприще, и ты, как прирожденный артист именно сцены, начал на ней созидать новый мир истинно прекрасного. Все интересующиеся и живущие действительным искусством приветствовали твой чудесный почин. После «Снегурочки», «Садко», «Царя Грозного», «Орфея» и других всем эстетически чутким людям уже трудно стало переносить шаблонные чудеса бутафорского искусства. В этой сфере искусства у нас твоими усилиями сделано то, что делают призванные реформаторы в других сферах. И роль твоя для нашей русской сцены является неоспоримо общественной и должна быть закреплена за тобой исторически.

Мы, художники, для которых без высокого искусства нет жизни, провозглашаем тебе честь и славу за все хорошее, внесенное тобою в родное искусство, и крепко жмем тебе руку.

Шлем тебе две книги: одна — всемирная, из нее ты не раз черпал вдохновение для своих работ; другая — сборник драгоценнейших, самоцветных камней, извлеченных из глубин народного русского творчества. Прими их и цени не как дар, а как знак нашей искренней к тебе дружбы и сердечной привязанности.

Молим бога, чтобы он помог тебе перенести дни скорби и испытаний и вернуться скорее к новой жизни, к новой деятельности добра и блага.

Обнимаем тебя крепко.

Твои друзья: В. Васнецов, Поленов, Репин, Антокольский, Неврев, Суриков, Серов, А. Васнецов, Остроухов, Коровин, Левитан, Кузнецов, Врубель, Киселев, Римский-Корсаков».

На этом можно было бы и кончить повествование о мамонтовском кружке.

Его глава был по суду оправдан, но разорен и, выйдя из тюрьмы, поселился на своем Гончарном заводе у Бутырской заставы. Кружка в это время уже не было. Жизнь разбросала его членов в разные стороны. А главное — уже давно многие радости и надежды, которые их объединяли, потеряли для них свое значение.

Но была какая-то закономерность в том, что с мастерской на Бутырках оказались теперь связаны снова еще никому не известные молодые художники, которые только готовились вступить на самостоятельный творческий путь. Это были живописцы Сапунов, Судейкин, Павел Кузнецов, скульпторы Матвеев, Бромирский.

Впрочем, эти художники принадлежали уже к иному времени. Поэтому вместе с ними должны были появиться и иные содружества с иными человеческими и творческими отношениями.

И об этом можно было бы написать другую книгу.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

И. Е. Репин. Портрет Е. Д. Баташевой. *1891 г. Музей-усадьба «Абрамцево»*

И. Е. Репин. Портрет С. И. Мамонтова. *1879 г. Музей-усадьба «Абрамцево»*

И. Е. Репин. Портрет Е. Г. Мамонтовой. *1879 г. Музей-усадьба «Абрамцево»*

И. Е. Репин. Букет. *1878 г. Музей-усадьба «Абрамцево»*

И. Е. Репин. Крестьянский дворик. Репихово. *1870 г. Государственная Третьяковская галерея*

И. Е. Репин. Проводы новобранца. *1878—1879 г. Государственный Русский музей*

И. Е. Репин. Странницы. *1878 г. Государственная Третьяковская галерея*

И. Е. Репин. Горбун. Этюд к картине «Крестный ход». *1881 г. Государственная Третьяковская галерея*

И. Е. Репин. Портрет В. М. Васнецова. *1882 г. Музей-усадьба «Абрамцево»*

В столовой у Мамонтовых. *Фотография. Музей-усадьба «Абрамцево»*

И. Е. Репин. Портрет М. В. Прахова. *1878 г. Музей-усадьба «Абрамцево»*

И. Е. Репин. Чтение в Абрамцеве. *1878 г. Музей-усадьба «Абрамцево»*

И. Е. Репин. Кавалькада в Абрамцеве. *1879 г. Музей-усадьба «Абрамцево»*

В. Д. Поленов. П. А. Спиро за роялем и С. И. Мамонтов. *1882 г. Музей-усадьба «Абрамцево»*

В. Д. Поленов. Лиссабонский госпиталь. Эскиз декорации к постановке «Камоэнс» В. А. Жуковского. *1882 г. Музей-усадьба «Абрамцево»*

В. М. Васнецов. Афиша к постановке водевиля «Черный тюрбан». *1884 г. Музей-усадьба «Абрамцево»*

Мизансцена постановки водевиля «Черный тюрбан». *Фотография. 1884 г. Музей-усадьба «Абрамцево»*

В. А. Серов. Ферраши. Набросок мизансцены к постановке водевиля «Черный тюрбан». *1884 г. Музей-усадьба «Абрамцево»*

В. Д. Поленов. Долина в Дофане. Эскиз декорации и мизансцен к постановке «Иосиф» С. И. Мамонтова. *1880 г. Музей-усадьба «Абрамцево»*

Надя, Таня и Юра Репины в постановке «Иосиф» С. И. Мамонтова. *Фотография. 1880 г. Музей-усадьба «Абрамцево»*

В. М. Васнецов. Палаты Берендея. Эскиз декорации к постановке сказки А. Н. Островского «Снегурочка». *1885 г. Музей-усадьба «Абрамцево»*

В. М. Васнецов. Бирючи. Эскиз костюмов к постановке сказки А. Н. Островского «Снегурочка». *1885 г. Музей-усадьба «Абрамцево»*

В. Д. Поленов. Волшебный зал. Эскиз декорации к опере Н. С. Кроткова по пьесе-сказке «Алая роза» С. И. Мамонтова. *1883 г. Музей-усадьба «Абрамцево»*

Афиша к опере А. С. Даргомыжского «Русалка». *1885 г. Музей-усадьба «Абрамцево»*

В. М. Васнецов. Подводный терем. Эскиз декорации к опере А. С. Даргомыжского «Русалка». *1885 г. Музей-усадьба «Абрамцево»*

В. М. Васнецов. Эскиз костюма мельника к опере А. С. Даргомыжского «Русалка». *1885 г. Музей-усадьба «Абрамцево»*

И. С. Остроухов. Эскиз декорации к опере Ж. Бизе «Кармен». *1886 г. Музей-усадьба «Абрамцево»*

К. А. Коровин. Эскиз афиши к опере Н. А. Римского-Корсакова «Снегурочка». *1887 г. Государственный театральный музей им. А. А. Бахрушина*

В. Д. Поленов. Эскиз декорации к опере Д. Верди «Аида». *1886 г. Музей-усадьба «Абрамцево»*

В. А. Серов. Девочка с персиками. Фрагмент. *1887 г. Государственная Третьяковская галерея*

К. А. Коровин. Северная идиллия. *1886 г. Государственная Третьяковская галерея*

В. А. Серов. Спящий С. И. Мамонтов. *1880-е годы. Музей-усадьба «Абрамцево»*

В. А. Серов. За столом в Абрамцеве. *1887 г. Музей-усадьба «Абрамцево»*

В. А. Серов. Портрет итальянского певца Франческо Таманьо. *1893 г. Государственная Третьяковская галерея*

К. А. Коровин. Портрет итальянской артистки Солюд Отон. *1891 г. Государственная Третьяковская галерея*

М. А. Врубель. Демон сидящий. Фрагмент. *1890 г. Государственная Третьяковская галерея*

М. В. Нестеров. Автопортрет. *1882 г. Частное собрание. Москва*

М. В. Нестеров. Река Воря. *Музей-усадьба «Абрамцево»*

М. В. Нестеров. Пустынник. *1888—1889 годы. Государственная Третьяковская галерея*

М. В. Нестеров. Видение отрока Варфоломея. *1890 г. Государственная Третьяковская галерея*

Е. Д. Поленова. Дорога в Быково. *1883 г. Музей-усадьба «Абрамцево»*

Е. Д. Поленова. Поляна в лесу. *1894 г. Музей-усадьба «Абрамцево»*

Е. Д. Поленова. Рисунки из альбома. *Начало 1890-х годов. Местонахождение неизвестно*

П. К. Ваулин. *Фотография. Собрание М. П. Ваулиной. Ленинград*

М. А. Врубель. Печь в Абрамцеве. *Начало 1890-х годов. Музей-усадьба «Абрамцево»*

М. А. Врубель. Волхова. *Конец 1890-х — начало 1900-х годов. Музей-усадьба «Абрамцево»*

М. А. Врубель. Египтянка. *1890-е годы. Музей-усадьба «Абрамцево»*

В. А. Серов. В тундре. Езда на оленях. *1896 г. Государственния Третьяковская галерея*

М. А. Врубель. Принцесса Греза. Эскиз. *1896 г. Государственный Русский музей*

М. А. Врубель. Микула Селянинович. Эскиз. *1896 г. Государственный музей искусств Грузинской ССР. Тбилиси*

М. А. Врубель и Н. И. Забела. *Фотография. Музей-усадьба «Абрамцево»*

М. А. Врубель. Т. С. Любатович и Н. И. Забела-Врубель в опере Э. Гумпердинка «Гензель и Гретель». *1896 г. Государственная Третьяковская галерея*

А. В. Секар-Рожанский в роли Садко. *Фотография. Музей-усадьба «Абрамцево»*

М. А. Врубель. Портрет С. И. Мамонтова. *1897 г. Государственная Третьяковская галерея*

М. А. Врубель. Италия. Эскиз-вариант театрального занавеса. *1897 г. Государственная Третьяковская галерея*

На обложке: П. А. Спиро и В. А. Серов. *Фотография. Музей-усадьба «Абрамцево»*

Фронтиспис: В кабинете С. И. Мамонтова. *Фотография. Музей-усадьба «Абрамцево»*

ОГЛАВЛЕНИЕ

Выражаю благодарность сотрудникам Центрального государственного архива литературы и искусства, Государственной Третьяковской галереи, Государственного Русского музея, Государственного театрального музея им. А. А. Бахрушина, Музея Московского Художественного академического театра СССР, музея-усадьбы «Абрамцево», а также И. С. Зильберштейну, М. А. Немировской, Н. М. Белоглазовой, Т. Н. Павловой за помощь в работе по сбору материала для книги и консультации.

Благодарю Е. Н. Решетилову, поделившуюся воспоминаниями о С. И. Мамонтове в последние годы его жизни.

Особенно многим считаю себя обязанной Е. В. Сахаровой-Поленовой и выражаю ей самую глубокую признательность.

Автор

7С1

Коган Дора Зиновьевна

К—57

МАМОНТОВСКИЙ КРУЖОК

М. «Изобразительное искусство». 1970. 220 стр.

Редакторы В. Докучаева и В. Моргулис
Технический редактор М. Ильина
Корректоры Л. Жарковская и Н. Хоткина

А09096. Подп. в печ. 31/VIII-70 г. Формат $72 \times 108^{1}/_{32}$. Объем 6,75 печ. л.; 9,72 усл. л.; 10,292 уч.-изд. л. Тираж 50 000 экз. Цена 69 коп. Изд. № 2—246. Зак. 335.

Калининский полиграфический комбинат Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР. г. Калинин-24, проспект Ленина, 5

69 коп.